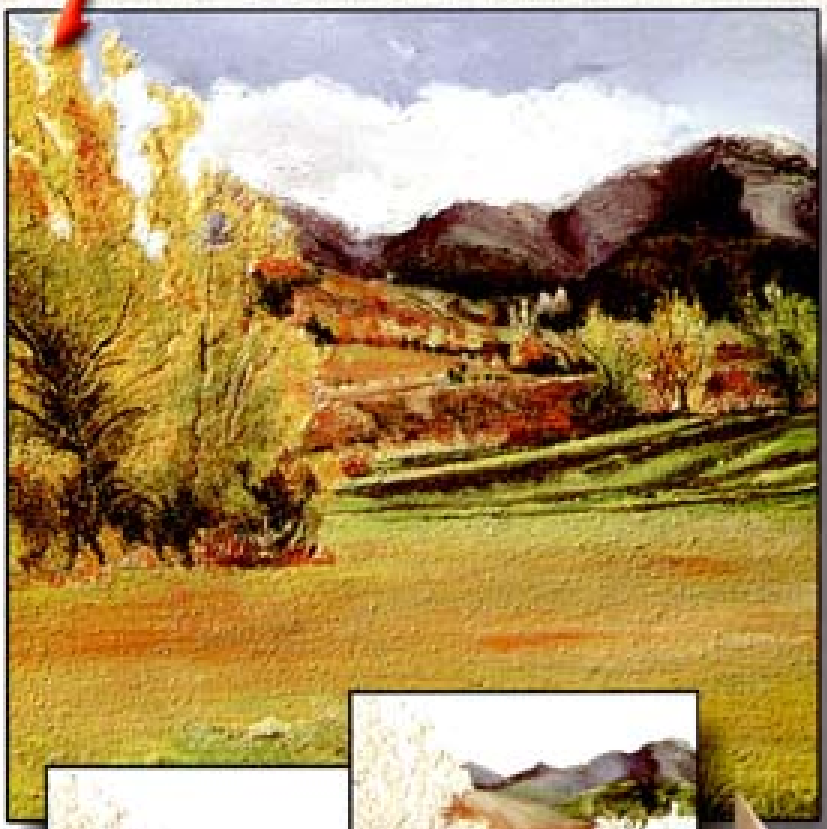
CURSO PRÁCTICO de Pintura



OCEANO

CURSO PRÁCTICO de *Pintura*

CURSO PRÁCTICO de *Pintura*

4

Mezcla
de colores

Técnicas
mixtas

OCEANO

Es una publicación de:

GRUPO
OCEANO

Dirección
Carlos Gispert

Subdirección y
Dirección de Producción
José Gay

Dirección de Edición
José A. Vidal

Dirección de la obra
José M. Parramón Vilasaló

Textos
José M. Parramón, Gabriel Martín,
Mónica Mosso

Edición
Juan Pérez Robles

Diseño de cubierta:
Manuel Guirado

Sistemas de cómputo
Mª Teresa Jané, Gonzalo Ruiz

Preimpresión
Didac Puigcerver

Producción
Antonio Aguirre, Antonio Corpas,
Daniel Gómez, Alex Llimona,
Ramón Reñé, Antonio Surís

© MM EDICIONES LEMA, S.L.

© MMII OCEANO GRUPO EDITORIAL, S.A.
Milanesat, 21-23 EDIFICIO OCEANO
08017 Barcelona (España)
Teléfono: 932 802 020* Fax: 932 041 073
www.oceano.com

ISBN 84-494-1837-2 (Obra completa)

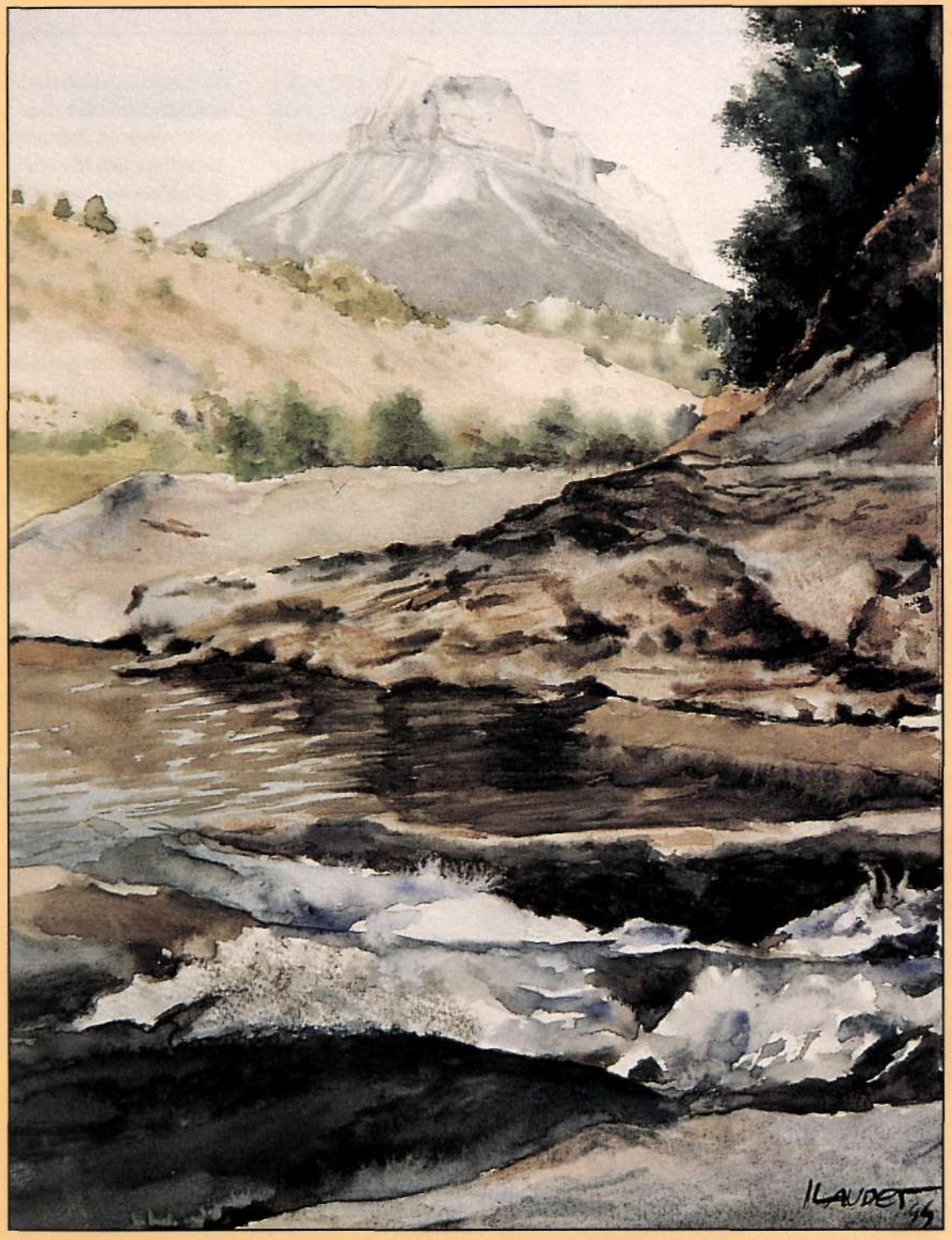
ISBN 84-494-1841-0 (Vol. 4)

Depósito legal: B-42962-XLIII

Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

9000499041001



MEZCLA DE COLORES

Fig. 1. El propósito de este manual es enseñar cómo se mezclan los colores, para sacar un mayor partido a las propiedades de cada uno y hacer que esto repercuta en la calidad de la obra.

Filósofos, místicos, científicos y artistas han debatido durante decenios sobre la naturaleza del color, y han llegado a la conclusión de que la infinidad de tonos y matices que observamos en nuestro entorno puede resumirse en nueve colores, los que componen el espectro solar o arco iris más el blanco y el negro. Pero, como usted sabe, el artista no pinta con luz sino con pigmento, y necesitará ingenio para saber transformar o mutar esta restringida escala de colores en la infinidad de variaciones cromáticas que presenta el mundo real. Por consiguiente, hay que crear, fabricar los colores. Y puesto que el arte no es una burda copia del natural, sino fruto de la interpretación del artista, habrá que mezclar los colores para obtener la tonalidad que se tiene en mente, generalmente más rica, más viva, más brillante y pura que aquella que percibimos a través de la retina. La correcta yuxtaposición, superposición o combinación de estas

mezclas en una superficie pictórica es la que dará a la obra el efecto de profundidad, contraste, luminosidad, en definitiva, vida, a la obra. El artista holandés **Vincent Van Gogh** definía con las siguientes palabras las características de la combinación de colores en una obra suya: *«Expresar el amor de dos amantes mediante la unión de dos complementarios, su mezcla y su oposición, las misteriosas vibraciones de los tonos emparentados. Expresar el pensamiento que se esconde tras una frente mediante la brillantez de un tono claro sobre un fondo sombrío».*

Las manchas o mezclas no deben realizarse al azar, sino a conciencia. Cada mezcla debería ser fruto de una medición exacta y constituir una pequeña pieza de un todo pictórico en el que cada parte encaje, una simple nota que integre la sinfonía, el conjunto armónico que es el cuadro. De esta manera lo expresaba **Paul Gauguin** a principios de siglo: *«En mi obra, tal vez, las voluntarias repeticiones de tonos y de acordes, en el sentido musical del color, podrían tener más de una analogía con las melodías orientales, entonadas por una voz chillona (...). Pensad también en el elemento musical que, de ahora en adelante, posee el color en la pintura moderna».* Desde entonces, saber mezclar bien los colores ha pasado a ser el elemento primordial para el artista, hasta el punto de que se pintan formas sólo con colores y con sólo manchas de color se pintan cuadros. **Pierre Bonard** expresó: *«El color es capaz de expresarlo todo sin recurrir al relieve ni al modelado».*

Pero para ello debe usted estudiar la teoría del color, que le llevará a comprender que con pocos colores pueden obtenerse todos los de la naturaleza. En las páginas que siguen, aprenderá precisamente eso, cómo deben mezclarse los colores para lograr una obra armónica, equilibrada e interesante desde el punto de vista cromático. Estas páginas sobre la mezcla de colores tienen como finalidad incitar a la práctica y facilitar los conocimientos a los artistas aficionados o profesionales que se inicien o pretendan saber más sobre la materia, utilizando ilustraciones con ejemplos y un lenguaje asequible para simplificar la tarea.

En estas páginas encontrará, además, todo lo que pertenece al aspecto material de los colores: su teoría, su constitución, su ordenación, sus cualidades, su uso... Y también los principios básicos que le ayudarán a comprender cómo se combinan los colores, cuáles son los más indicados y en qué proporciones intervienen en la mezcla.

La parte teórica se acompaña de una serie de propuestas prácticas que le servirán para poner en práctica los fundamentos de la mezcla de colores, mientras sigue el desarrollo de los pasos a pasos realizados por varios artistas profesionales, que pintan al óleo y a la acuarela diferentes temas donde la mezcla de colores es un elemento fundamental.

Le ruego encarecidamente que pinte y realice todas las prácticas y ejercicios desarrollados. Y si no salen a la primera, no se preocupe ni piense que ha perdido el tiempo. Por otra parte, permítame insistir en que las técnicas en pintura son un medio, no un fin; no han de ser nunca más importantes que lo que usted está haciendo.

Espero que los cuadros de los artistas seleccionados, los textos, las imágenes y consejos de estas páginas promuevan en usted el incontenible deseo de desarrollar la mezcla de colores con el fin de mejorar su técnica.

Fig. 2. La paleta es uno de los elementos fundamentales para ordenar los colores y obtener mezclas con cierta garantía. Sin embargo, también existen algunas técnica que omiten la paleta y llevan a cabo la mezcla directamente sobre la superficie pictórica.

Fig. 3. Siempre que pinte es conveniente que disponga de un papel al lado, para probar la mezcla antes de aplicarla al cuadro.

Fig. 4. Para aprender a mezclar los colores en la paleta, es necesario conocer previamente su teoría , es decir, cómo reaccionan entre sí y qué grado de compatibilidad o incompatibilidad existe entre los diferentes matices.

TEORÍA DE LOS COLORES

Para mezclar colores en cualquier medio pictórico, sea óleo, acuarela o acrílico, es imprescindible conocer previamente la teoría de los colores y su aplicación práctica, puesto que el color es un concepto abstracto y muchos artistas lo consideran un tema difícil y desconcertante que requiere estudio. Por eso, este primer apartado tiene como finalidad recoger los fundamentos teóricos y experimentales sobre el color. Además de un recorrido por los autores más relevantes y sus teorías, intentaremos explicarle por qué vemos los cuerpos de color, qué son y para qué sirven los colores primarios, secundarios y complementarios, cómo actúan los colores cuando entran en contacto entre sí y cómo se produce la mezcla óptica en la superficie del cuadro. Todos estos aspectos resultan necesarios para asumir una comprensión adecuada de la manera en que actúan las mezclas de color.

Los Pioneros de los Colores

En la tradición occidental prevaleció hasta bien entrado el siglo XVII la creencia aristotélica de que todos los colores se crean mezclando el negro y el blanco, hasta que el físico, matemático y astrónomo inglés **Isaac Newton** describió los colores como producto de las propiedades de los rayos que componen las fuentes luminosas. El científico llegó a esta conclusión experimentando la descomposición de la luz: colocó un prisma triangular frente a un orificio hecho en la ventana de una habitación que permanecía a oscuras, con la finalidad de que la luz se refractara sobre el muro opuesto. El rayo solar, al pasar a través del prisma, se descompuso en bandas cromáticas que integran lo que actualmente conocemos por espectro solar. Así que Newton escribió en el informe que presentó en la Royal Society el año 1672: *«Al diferir los rayos de luz según su grado de refractibilidad, difieren también en su disposición al exhibir este o aquel color. Los colores no son modificaciones de la luz sino propiedades originales e innatas, que en los diversos rayos son diversas».* Con ello, el investigador inglés demostró que la luz blanca estaba compuesta por los colores del arco iris, que son: azul claro o cián, azul oscuro o añil, verde, rojo, amarillo y violeta (teorías posteriores hicieron que se añadiera el naranja).

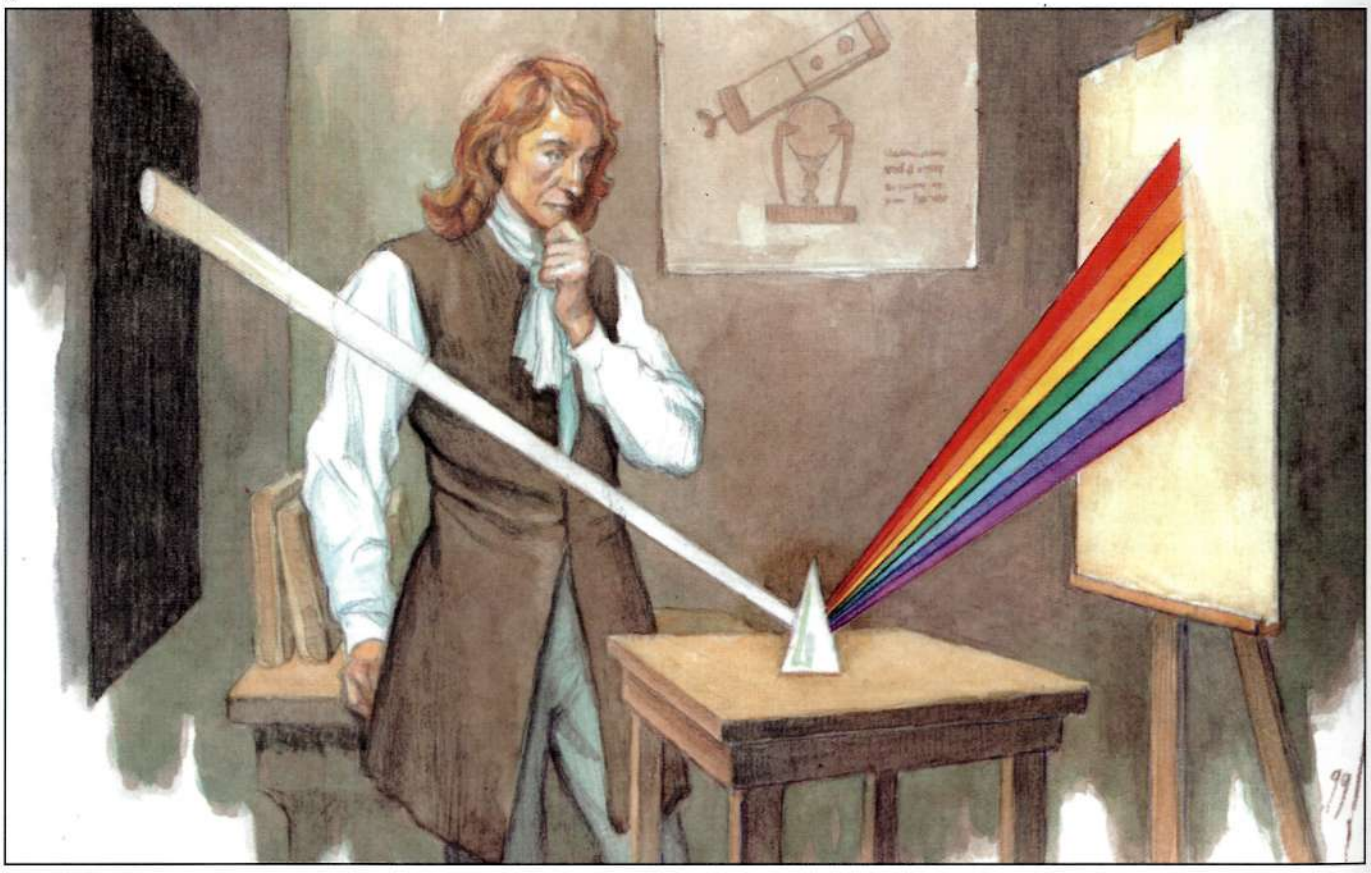
En 1801, el fisiólogo británico **Thomas Young** desarrollo su propia teoría de la naturaleza de los colores. Para llegar a esta conclusión utilizó seis linternas con seis filtros de color sobre una pantalla, que representaban los seis colores del espectro desarro-

Fig. 5. El espectro solar o arco iris se compone de siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, cián, añil y violeta (por este orden).

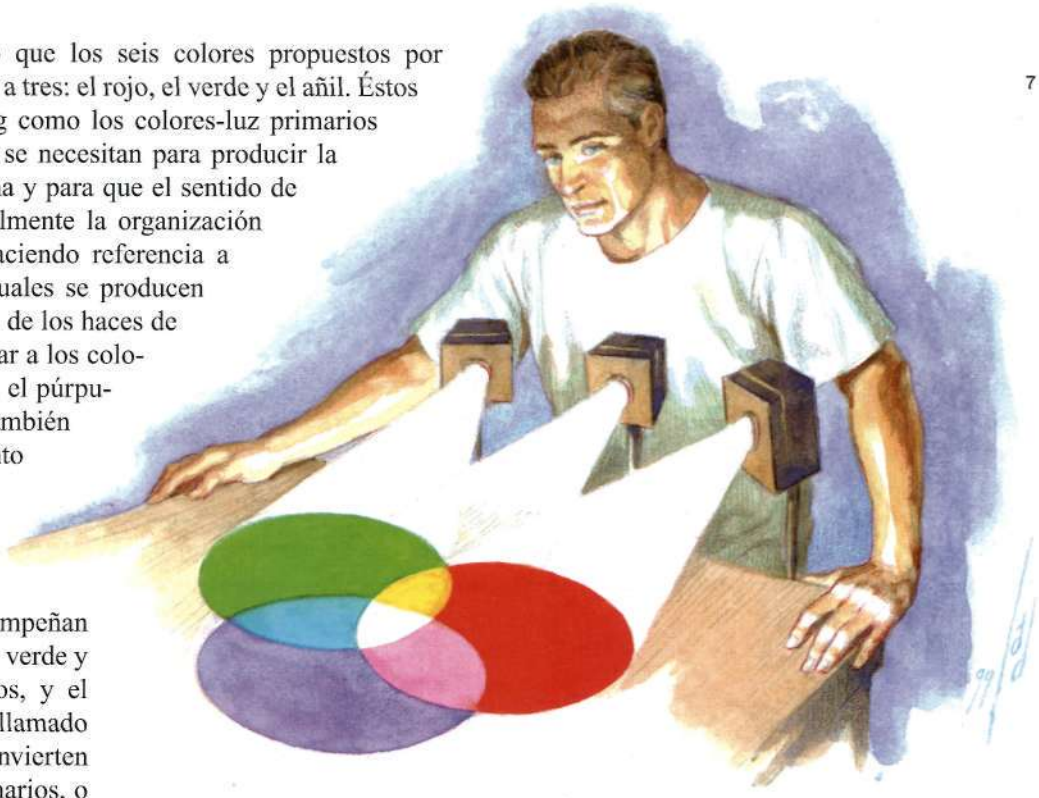
Fig. 6. El experimento de Newton consistió en hacer pasar un rayo de luz solar a través de un prisma triangular. Aquello le permitió descomponer la luz blanca en los colores del arco iris.

5

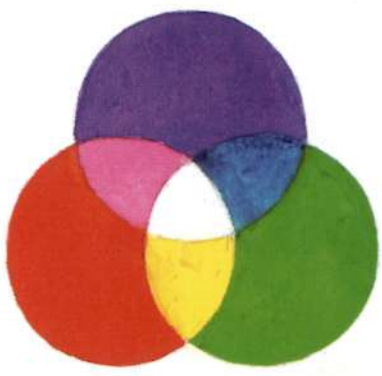
6



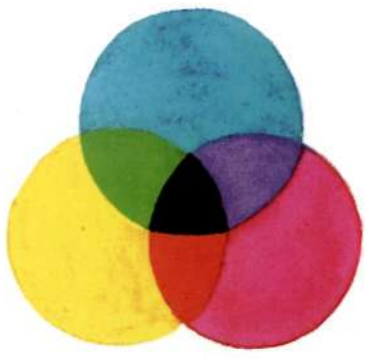
llado por Newton.
De la experiencia concluyó que los seis colores propuestos por Newton podían ser reducidos a tres: el rojo, el verde y el añil. Éstos fueron propuestos por Young como los colores-luz primarios generativos, los colores que se necesitan para producir la experiencia visual en la retina y para que el sentido de la vista construya perceptualmente la organización de esquemas cromáticos (haciendo referencia a los procesos mediante los cuales se producen los colores). La combinación de los haces de color de dos en dos daba lugar a los colores secundarios: el azul cián, el púrpura y el amarillo. Young también descubrió los colores-pigmento (colores para pintar) primarios y secundarios.
En éstos las funciones se intercambian, de manera que los tres colores que desempeñan la función de primarios (rojo, verde y añil) pasan a ser secundarios, y el cián, el púrpura (también llamado magenta) y el amarillo se convierten en los colores-pigmento primarios, o los tres colores fundamentales para una paleta de pintor.
Años más tarde, el investigador alemán **H. von Helmholtz**, al dar su aprobación a la teoría tricromática de Thomas Young, ponía en guardia contra la convicción popular de que los colores básicos, el amarillo, el cián y el magenta, fueran por naturaleza los mejor dotados para la pintura, puesto que el último no se halla en el arco iris. Hasta 1916, año en que el eminente físico alemán **Wilhelm Ostwald** publica la primera cartilla de color, no se corrigieron todos los errores de las teorías anteriores. Este serie cromática, que tuvo una gran acogida entre los pintores de la época, va del amarillo al naranja, de éste al rojo, del rojo al violeta, de éste al azul, del azul al verde y del verde amarillento otra vez vuelta a empezar con el amarillo.



7



8



9

Fig. 7. Partiendo de los tres colores primarios generativos o colores-luz (verde, rojo y añil), la diferente combinación de sus haces da lugar a nuevas manifestaciones cromáticas, los colores primarios básicos o colores-pigmento (magenta, amarillo y azul).

Fig. 8 y 9. La mezcla de colores-luz recibe el nombre de síntesis aditiva, es decir, si sumamos colores-luz, el resultante será más claro porque el blanco contiene todos los colores (fig. 8). La mezcla de colores-pigmento se llama síntesis sustractiva, pues en ella los colores se comportan de manera distinta: la mezcla de dos pigmentos dará como resultado otro más oscuro, porque el negro es la fusión de todos los colores (fig. 9).

El Círculo Cromático

¿Hasta dónde llega nuestro conocimiento de la sintaxis de los colores, es decir, de las propiedades perceptuales que hacen posibles los esquemas de color organizados? Uno de los referentes más importantes para el artista es el círculo cromático, un esquema visual que representa la ordenación convencional de las gamas de color basadas en los tres colores primarios y sus derivados, una versión simplificada de los colores del espectro dispuestos en un círculo. Se estructura sobre la base de los tres colores primarios fundamentales y sus combinaciones.

Le aconsejo que realice el ejercicio de elaborar su propio círculo cromático. Divida un círculo en doce porciones. Tome sólo tres colores a la acuarela: el azul claro, el carmín y el amarillo y, a partir de los colores primarios, que situará formando un triángulo, trate de obtener los secundarios mezclando los primarios por parejas, y los terciarios mezclando un primario con un secundario.

El círculo cromático tiene poco que ver con la escala cromática espectral desarrollada por Newton, pues se construye sólo por impresión óptica de unos colores que se concentran en un círculo, sin el conocimiento de los colores del espectro. Se trata de una ordenación de colores primarios y secundarios. Como puede ver, los tres colores primarios se comportan como los tres ejes fundamentales, necesarios para el apoyo y el equilibrio de los colores restantes del círculo.

10

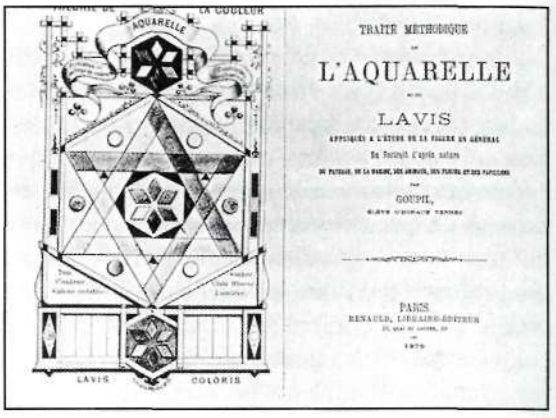


Fig. 10. Desde mediados del siglo pasado los tratados de pintura ya incorporan las ruedas de color o círculos cromáticos como referencia teórica para los artistas.

11

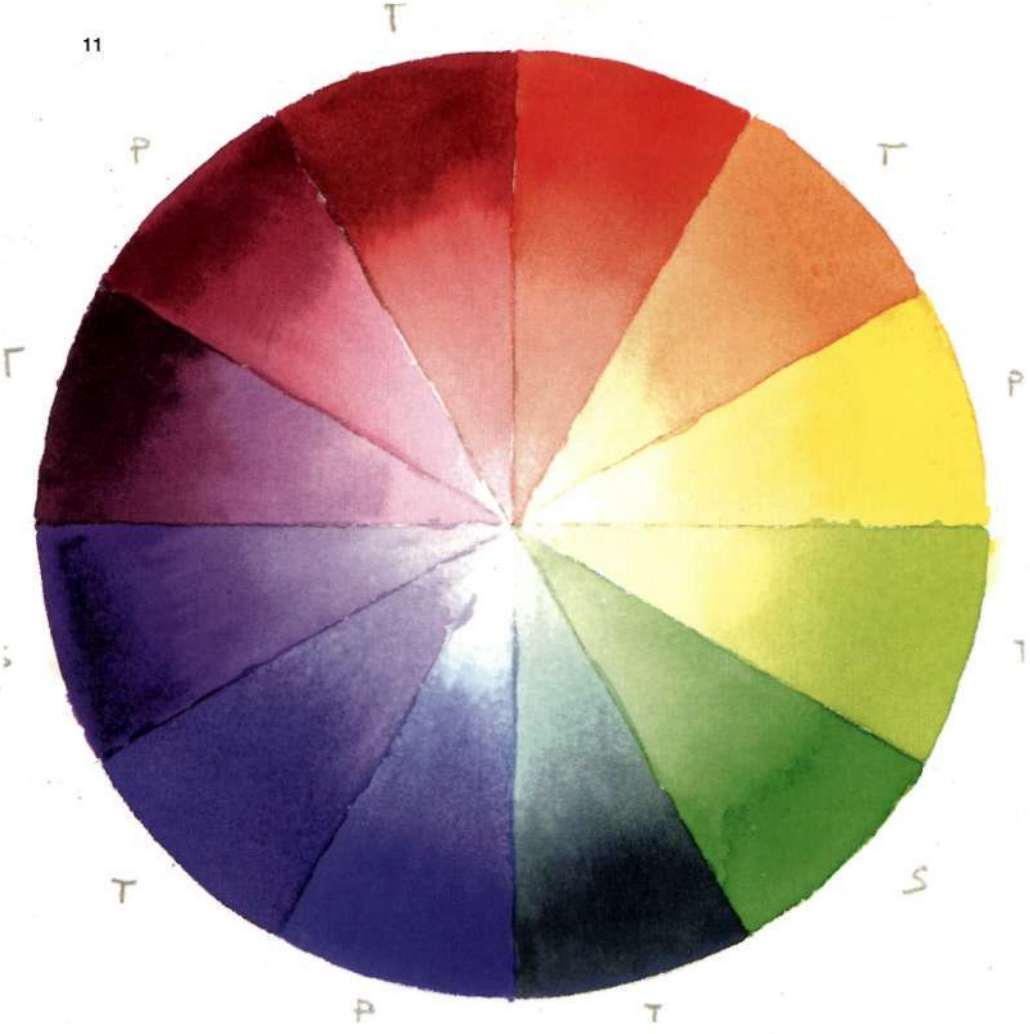
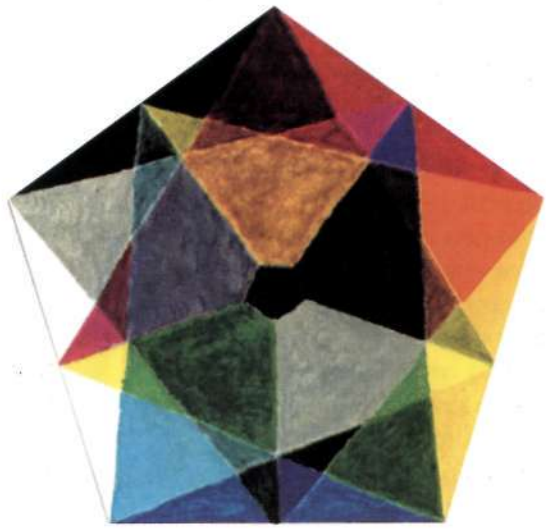


Fig. 11. He aquí un círculo cromático con los tres pilares básicos: los colores primarios (P), que mezclados por parejas dan los colores secundarios (S) que, a su vez, mezclados por parejas con los primarios dan los colores terciarios (T).

Vale la pena señalar que el número máximo de matices que el ojo humano puede distinguir con claridad en un círculo cromático, entre los dos extremos, el violeta y el púrpura, parece ser del orden de ciento sesenta.

El uso del círculo cromático resulta limitado para el artista cuando se trata de mezclar colores determinados, ya que los pigmentos, a diferencia de los colores-luz, no son puros. Por ejemplo, el azul ultramar posee un fondo tonal rojizo, mientras que el rojo de cadmio es más anaranjado que el rojo a secas. Sin embargo, éste es un buen ejemplo para comprender cómo se mezclan los colores.

12



13

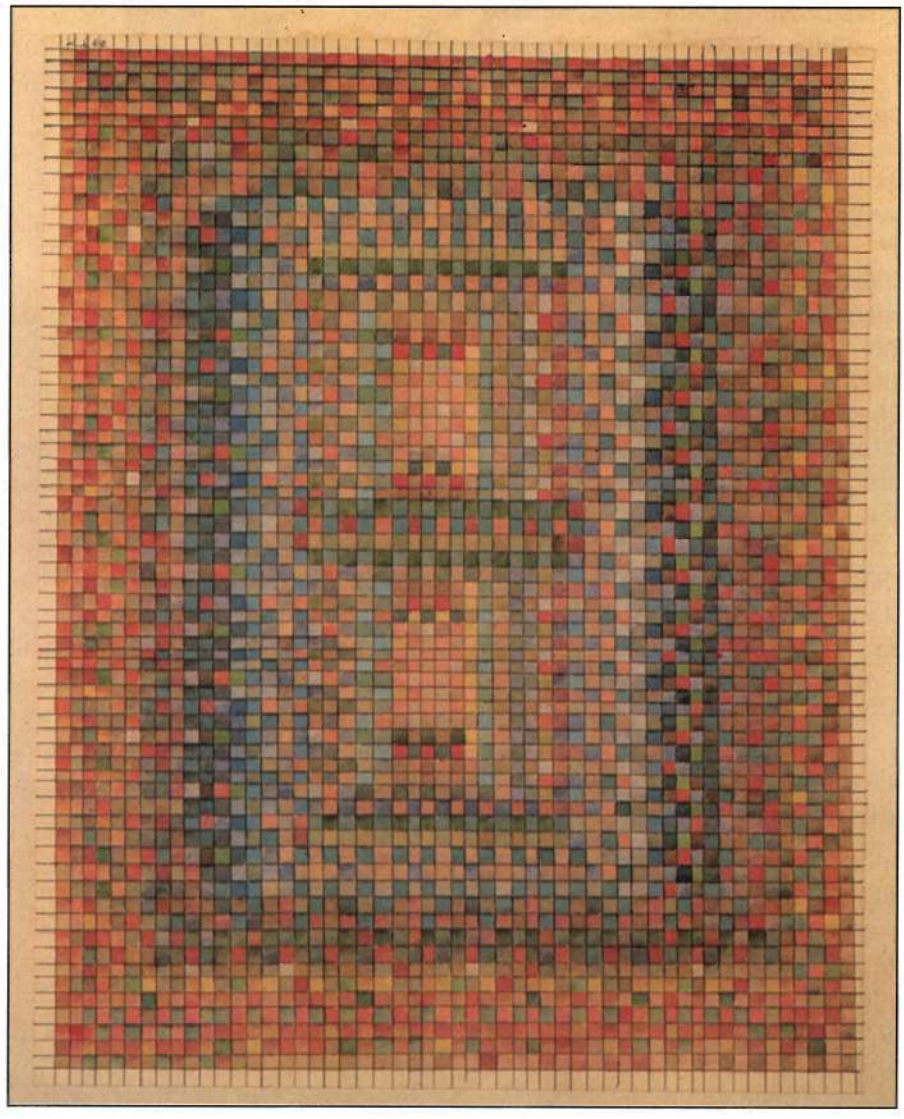


Fig. 12. Artistas como Delacroix o Klee investigaron la mezcla de los colores por su cuenta, y llegaron a elaborar diferentes círculos cromáticos. Vea esta interesante **Estrella elemental o estrella de la totalidad del plano cromático,** *elaborada por Paul Klee.*

Fig. 13. **Retrato de una mezquita,** *de Paul Klee (colección Colin de Nueva York). En obras como ésta se evidencia el interés que sentía el artista por las combinaciones cromáticas y su constante necesidad de investigar con el color.*

Colores Primarios, Secundarios,Terciarios ...

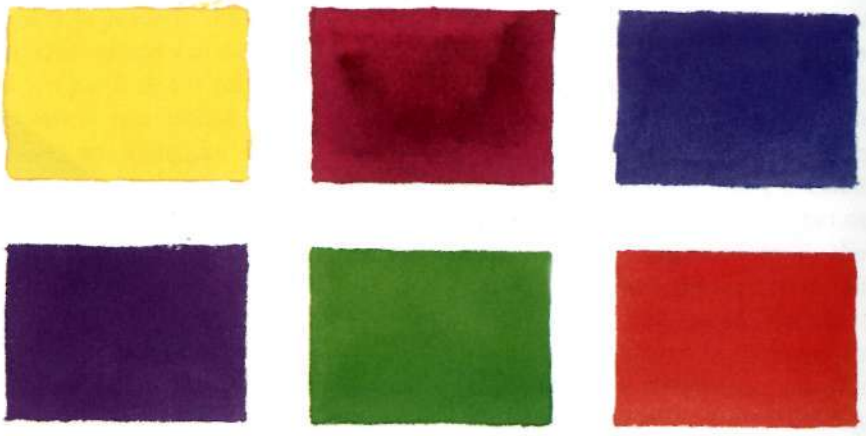
Hablemos ahora de colores primarios y secundarios, y de la relación de complementariedad que se establece entre ellos.

Colores primarios. También denominados colores fundamentales, son los colores que el artista debería tener como los colores de partida. No se obtienen por la mezcla de ningún otro color. Ya hemos dicho que son el magenta, el azul cián y el amarillo limón (en cuanto a colores-pigmento, que son los que nos interesan). Sin embargo, los artistas suelen utilizar con más frecuencia el rojo carmín y el azul ultramar que los dos primeros citados. No es necesario ser tan estricto, pues son posibles pequeñas variaciones. Lo importante es que los tres colores sirvan para representar un sistema sencillo y práctico, mediante el cual podamos lograr una amplia gama al mezclarlos.

Colores secundarios. Son los colores intermedios, los que se obtienen al mezclar los colores primarios en cantidades iguales entre sí: el verde (que resulta de mezclar azul con amarillo); el naranja (tras mezclar amarillo y rojo), y el violeta (que se obtiene de la mezcla de azul y rojo).

Colores terciarios. Son los que se obtienen al mezclar cantidades iguales de un color primario con su secundario más cercano en el círculo cromático. Al variar las proporciones, se pueden obtener una amplia gama de sutiles tonos como los grises, marrones, ocres y turquesas.

14



15A

15B

15C

15D

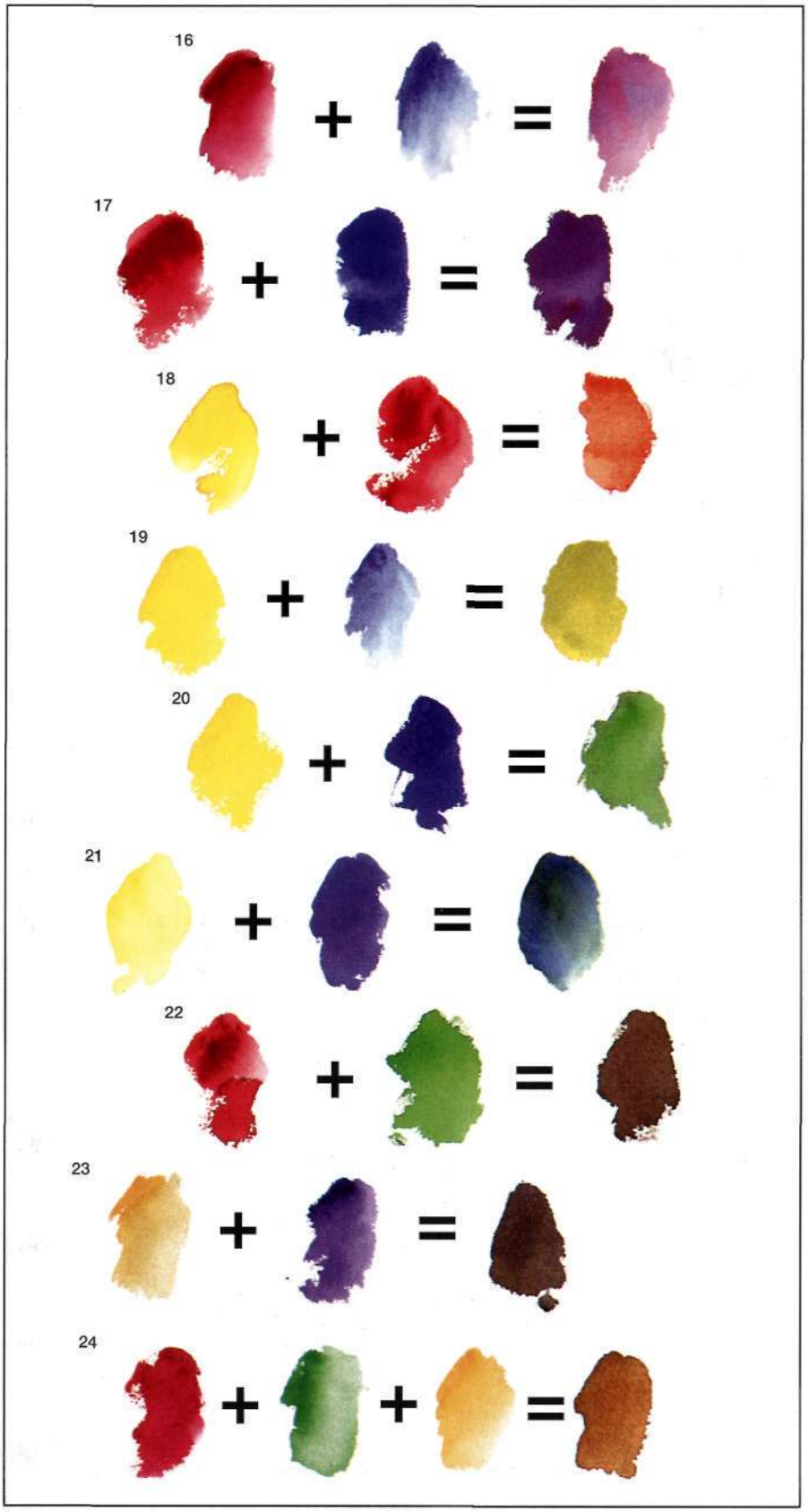
Colores complementarios. Son los colores diametralmente opuestos en el círculo cromático y que ofrecen mayor contraste entre ellos. De esta manera el rojo es complementario del verde, el azul del naranja y el amarillo del violeta. Si dos colores complementarios se yuxtaponen, se intensificarán mutuamente, lo que provocará una vibración óptica que hará que ambos colores brillen con mayor intensidad.

Fig. 14. Estos son los colores primarios de uso más frecuente para el artista: el amarillo, el carmín y el azul. Y los secundarios: el violeta, el verde y el naranja.
Fig. 15. La gama de colores terciarios es mucho más extensa y se obtiene al mezclar entre sí colores primarios con secundarios. Como, por ejemplo, amarillo y verde, que pueden modificarse añadiendo nuevas tonalidades (como en este caso carmín), y dan lugar a un marrón con cierta tendencia rojiza.

Sintaxis de la Mezcla de Colores

A partir de lo que hemos aprendido con el círculo cromático, veamos cuáles son las mezclas fundamentales que todo artista aficionado debería aprender. Como podrá ver a continuación, para simplificar, excluimos los matices adicionales que resultan de las combinaciones con el blanco o el negro, como serían las distintas tonalidades de pardo.

Practique usted también estas mezclas tomando la caja de acuarelas y una cuartilla en blanco. Una vez haya realizado las que aquí le indicamos, trate de variar la proporción entre los distintos colores para conseguir nuevos matices.



Podemos dividir nuestra sintaxis en nueve mezclas fundamentales:

– Rojo + pizca de azul = púrpura (fig. 16).

– Rojo + azul (en proporciones iguales) = violeta (fig. 17).

– Amarillo + rojo (en proporciones iguales) = naranja (fig. 18).

– Amarillo + pizca de azul = amarillo verdoso (fig. 19).

– Amarillo + azul (en proporciones iguales) = verde (fig. 20).

– Pizca de amarillo + azul = turquesa (fig. 21).

– Rojo + verde = marrón (fig. 22).

– Amarillo + pizca de violeta = marrón (fig. 23).

– Pizca de rojo + pizca de verde + amarillo = ocre (fig. 24).

Los Contrastes

Los límites que determinan la forma que posee un objeto se derivan de la capacidad de la retina para distinguir entre zonas de distinta luminosidad o colores diferentes. Esto se denomina contraste, es decir, la yuxtaposición de dos sensaciones de color aparentemente opuestas que da lugar a la intensificación de sus características contrarias. Existen multitud de formas de contraste distintas: contaste entre colores distintos, contraste de complementarios, contraste simultáneo, contraste entre colores cálidos y fríos, contraste de claro-oscuro, contraste tonal o de intensidad, contraste de colores puros con colores acromáticos... Nosotros repasaremos las formas más significativas.

25A

Contrastes de intensidad o tonales. Se producirán contrastes de intensidad cuando se yuxtapongan colores iguales aunque de distinto valor tonal, y tenga lugar entonces una oposición de distintos grados de color (fig. 25). Se explica diciendo que un verde claro, un verde medio y un verde oscuro son tonos diferentes pese a que pertenezcan a un mismo color. La atención del espectador, en este caso, debe lograrse mediante fuertes contrastes de tono antes de que perciba la expresividad emocional del propio color.

Contrastes de color. El contraste de color se obtiene con la disparidad de un color con respecto a otro (fig. 26). Puede lograrse con un predominio de los colores primarios amarillo, magenta y azul cián, con la posibilidad de añadir los colores secundarios, además del blanco y el negro. El resultado es muy atractivo. Sin embargo, es importante que la zona de mayor contraste de la obra se

25B

Fig. 25A. El contraste tonal se produce yuxtaponiendo diferentes tonos de un mismo color.

Fig. 25B. Vea un ejemplo de contraste tonal en este* Bodegón, *pintado por Óscar Sanchís (colección particular del artista). Se ha realizado mediante variaciones en torno a un mismo grupo de colores: ocres y grisáceos.

encuentre en el centro de interés del cuadro. De lo contrario, si utiliza en diversas zonas colores de igual intensidad y contraste, el resultado será

Los colores cálidos nos evocan la luz del sol y el fuego, mientras que relacionamos los colores fríos con el agua, la atmósfera, las nubes o la

49

Los **colores al óleo** están constituidos, como la acuarela, por pigmentos orgánicos, pero en este caso amasados y aglutinados con aceites grasos y etéreos, además de resinas, bálsamos y ceras.

Se comercializan en tubos de estaño. La medida más corriente es la del número 6, de 20/25 cm^3, excepto para el color blanco, que se usa en más cantidad y, por tanto, su tamaño debe ser mayor.

Algunos de los colores estándar que podemos encontrar en los comercios de bellas artes incluyen una serie de informaciones útiles en la etiqueta del producto, mientras que en otros casos hay que consultar la carta de colores de la marca.

Color: el nombre por el cual se conoce el color suele ser común en todas las marcas, aunque algunas dan a ciertos colores una nominación propia. Éste suele aparecer representado por una banda que envuelve el exterior del tubo (a).

Matiz: es la denominación del color que contiene el tubo de pintura. Indica el origen y la composición, y especifica los pigmentos u óxidos que intervienen en la composición de cada pasta (b).

Calidad: se refiere a la calidad de la pintura. Los de mayor calidad son los colores para artistas, mientras que los destinados a estudiantes poseen una calidad menor. Muchas marcas de pintura ofrecen sus productos de menor calidad registrados con otra marca. Esta distinción también puede encontrarse en los colores a la acuarela (c).

Serie: indica la calidad y el coste del pigmento utilizado en la elaboración del color. Este va desde el 1, que es el más económico, hasta el 7, los de mayor calidad (d).

Trasparencia: algunos fabricantes especifican también el grado de transparencia que presentan los colores: opacos (O), translúcidos (TL) y transparentes (TP). También se utiliza un cuadrado para expresar transparencia, el cuadrado partido vacío para expresar semitransparencia, el cuadrado partido en blanco y negro para expresar semiopacidad, y el cuadrado negro para la opacidad. Cuanto más transparente sea un color, más cantidad de él necesitaremos para realizar una mezcla o fusión con otro color.

Permanencia: La permanencia es la perdurabilidad del color expuesto a las condiciones ambientales y su resistencia a la luz. Suele indicarse con una clasificación alfabética o un número mayor o menor de estrellas. Cuantas más estrellas, más perdurabilidad presentará el color.

50

51

Fig. 48 (pág. anterior). La consistencia de la pintura a la acuarela es más diluida y los colores más transparentes y sutiles.

Fig. 49. Los colores al óleo se suministran generalmente en tubos de estaño y se aglutinan con aceite de linaza.

Fig. 50. La pintura al óleo presenta colores más opacos y más saturados.

Fig. 51. Si presta atención a la numeración de la figura y al texto adyacente, podrá aprender a interpretar toda la información sobre el color que se encuentra en el etiquetaje de los tubos de pintura al óleo.

Los Colores del Artista

Hablemos ahora de la paleta básica de colores, es decir, del surtido de colores, tanto al óleo como a la acuarela, que el artista profesional utiliza con más frecuencia. La gran variedad de matices comercializada dificulta escoger una gama restringida de colores pues, a pesar de que la elección de los colores es bastante subjetiva, los artistas profesionales suelen utilizar una paleta bastante limitada, según la frecuencia con la que emplean el color, y también según la calidad y permanencia de los pigmentos.
A continuación le presento una selección de colores especialmente adecuada para el principiante:

Amarillo de cadmio (1)
Rojo de cadmio (2)
Rosa permanente o magenta (3)
Azul ultramar (4)
Azul de cobalto (5)
Tierra Siena natural (6)
Tierra sombra tostada (7)
Ocre amarillo (8)
Verde esmeralda (9)
Negro marfil*
Blanco titanio*

Este listado de colores puede complementarse con otros, según los temas que desee pintar. Por ejemplo, si desea realizar una marina, podrá añadir a la paleta básica un par de azules más, como el azul de Prusia o el azul cerúleo, para lograr mayor riqueza y variedad cromática.

* Los dos últimos colores sólo en el caso de pintura al óleo.

52

53

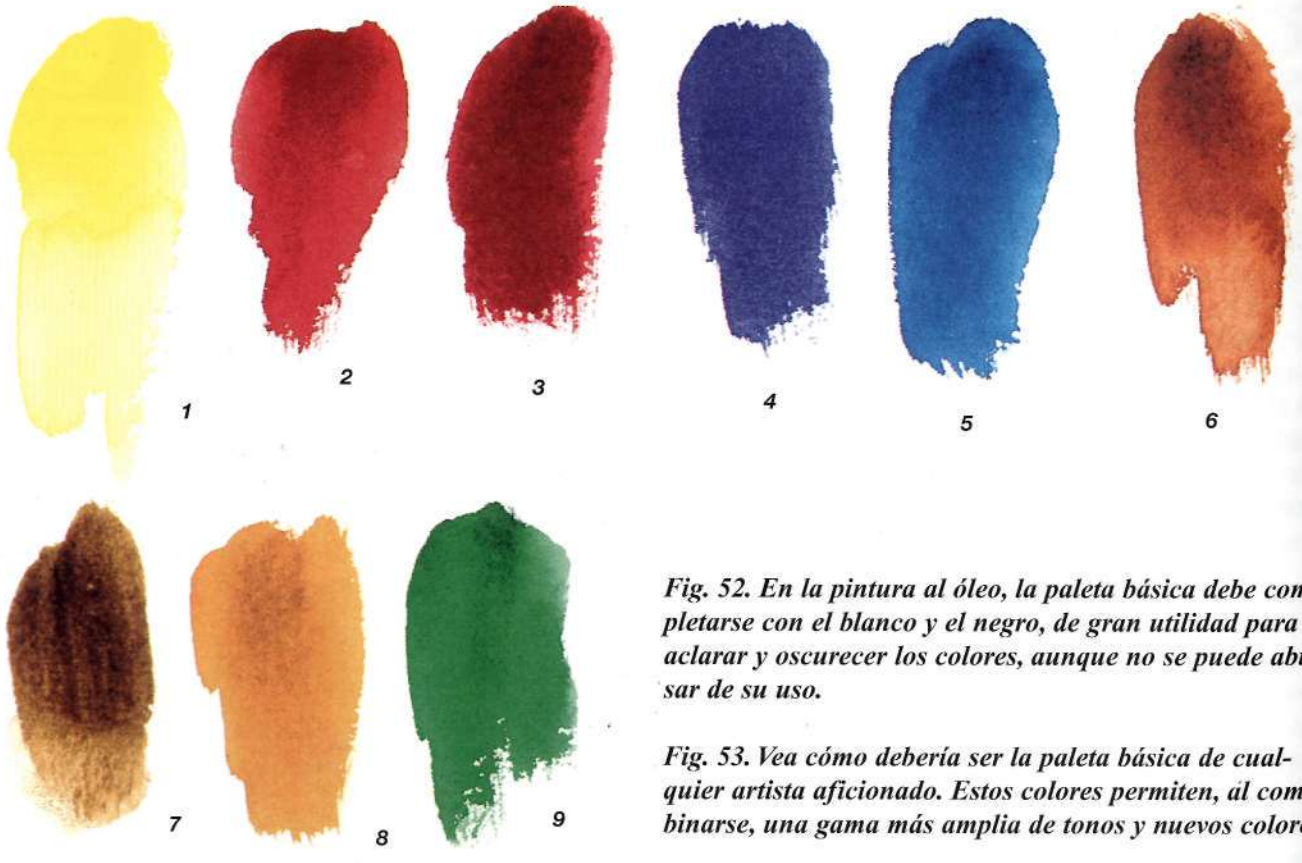


Fig. 52. En la pintura al óleo, la paleta básica debe completarse con el blanco y el negro, de gran utilidad para aclarar y oscurecer los colores, aunque no se puede abusar de su uso.

Fig. 53. Vea cómo debería ser la paleta básica de cualquier artista aficionado. Estos colores permiten, al combinarse, una gama más amplia de tonos y nuevos colores.

Los resultados y las proporciones de las mezclas dependen directamente de la capacidad de tinción de los colores que intervienen. Por lo tanto, debería habituarse a personalizar su paleta de colores; de este modo, los colores siempre se mantendrán limpios y estarán dispuestos de un modo ordenado.
Existen distintas maneras de ordenar los colores en la paleta. Veámoslas:

— **Por el mismo orden del espectro,** de manera que los colores rojo, naranja, amarillo, verde y azul y violeta aparezcan en la parte superior de la paleta, mientras que el blanco, el negro y los colores tierra se encuentren en la parte inferior.
— **De claros a oscuros,** empezando por el blanco, siguiendo con el amarillo, el ocre, el rojo, el carmín, el verde, el azul y los marrones, hasta llegar al negro (fig. 54).
— **Por colores cálidos y fríos,** situando la gama de colores cálidos en la parte superior y los fríos en la inferior.

A la hora de aplicar los colores le recomiendo estos dos sistemas, para que usted opte por aquél que se adapte mejor a sus exigencias: en el primero, usted aplicará tres toques de cada color; de este modo será más fácil mantener los colores limpios a medida que vaya mezclándolos en la paleta, especialmente los claros (fig. 57). En el segundo, usted dispondrá los colores de forma alargada, de manera que pueda coger el color por ambos extremos (fig. 55), uno para mezclas con colores claros, el otro para mezclas con colores oscuros; también así dispondrá siempre del color limpio (fig. 56).

54

55

56

57

Fig. 54. Uno de los métodos más utilizados para ordenar los colores en la paleta es el de disponerlos de claros a oscuros, como si de un degradado tonal se tratara.
Fig. 55. El disponer el color de manera alargada sobre la paleta le permitirá tomar pintura por ambos extremos.
Fig. 56. Si toma usted la pintura por dos extremos en lugar de por uno, el color se mantendrá limpio durante un periodo de tiempo más largo y usted aprovechará mejor sus cualidades.
Fig. 57. Al aplicar tres toques de color éstos se mantienen más limpios. El de la parte superior se utilizará para mezclar con colores claros, el de la inferior con oscuros, y el del centro se reserva por si queremos pintar con el color puro, sin mezcla alguna.

¿Cómo Mezclar los Colores?

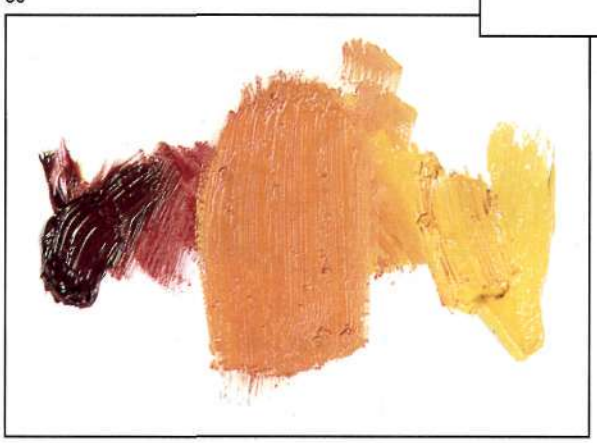
Existen muchas maneras de mezclar los colores: hay quien prefiere realizar la mezcla sobre la paleta o, al contrario, quien prefiere aplicarla directamente sobre la superficie del cuadro.

El proceso que debe seguirse para mezclar un color es bastante sencillo: en primer lugar, con la espátula o el pincel se recoge una cantidad (dependerá de la superficie que tiene previsto pintar) de las trazas de color dispuestas en la paleta. A continuación, deposite la carga en un lugar limpio del centro de la paleta (fig. 58). Funda los colores frotando la pasta con las cerdas del pincel hasta que éstos deriven en un nuevo color. Al mezclar la pintura con el pincel, haga movimientos de barrido y rotatorios para minimizar el excesivo desgaste de las cerdas (fig. 59). Procure que la mezcla sea uniforme y que no presente filamentos de uno y otro color (fig. 60). Tome un papel de pruebas y aplique la mezcla sobre un fondo blanco, para comprobar que es ése y no otro el color que está buscando. En caso negativo, rectifíquelo añadiendo nuevos colores o variando las proporciones de la mezcla inicial. Intente evitar el uso de más de tres colores en cualquier mezcla, pues perderían la intensidad y se oscurecerían (fig. 61). Si comprueba, después de algunas combinaciones y variaciones en las proporciones de la mezcla, que no ha obtenido el color que pretendía, no

58

59

60



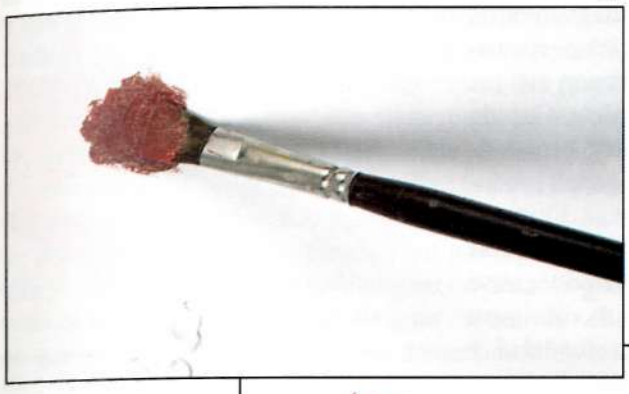
61

Fig. 58. Antes de empezar a mezclar los colores, deben depositarse las cargas sobre la paleta con una espátula.

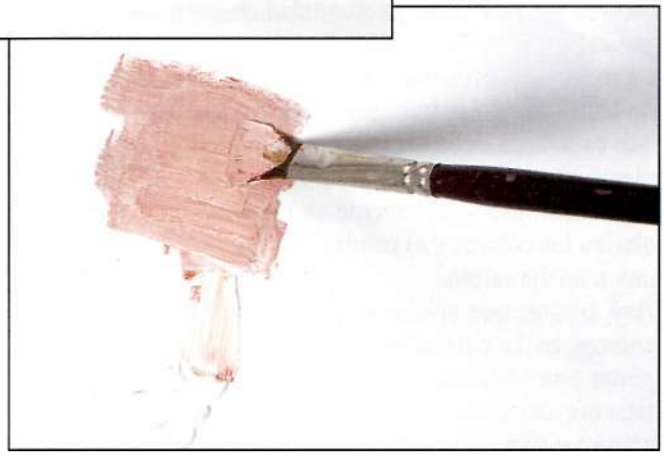
Fig. 59. Con un pincel empiece a mezclar las proporciones de uno y otro color hasta lograr el tono deseado.

Fig. 60. El color resultante debe presentar un tono uniforme sin filamentos e impurezas. Será entonces cuando la mezcla estará lista para ser aplicada al cuadro.

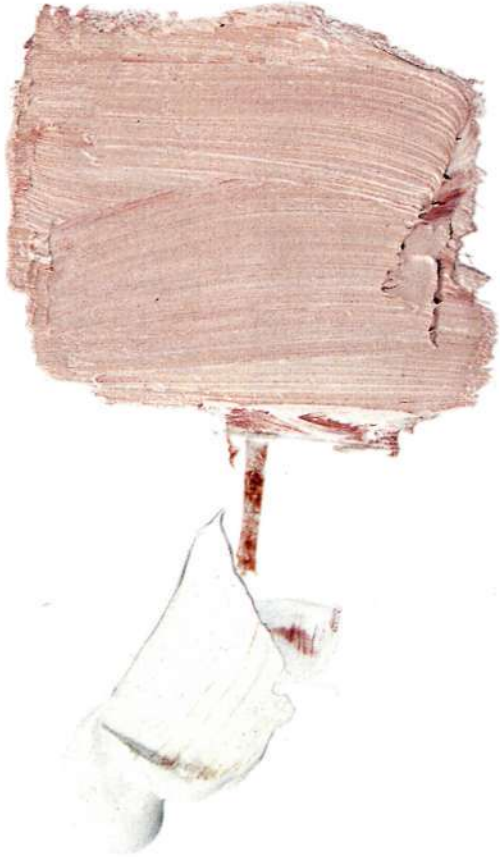
62



63



64



dude en empezar de nuevo. Tenga siempre a mano agua o aguarrás (según se trate de acuarela o óleo) para limpiar la paleta una vez que haya terminado.

Cuando en una mezcla un color predomine de manera abrumadora sobre el otro, deberá empezar por extender primero sobre la paleta la cantidad pequeña, de manera que el color predominante se agregue progresivamente a la mezcla (figs. 62, 63, y 64). En la pintura al óleo la espátula es más práctica para mezclar una gran cantidad de pintura, pues así se evita el desgaste de los pinceles. Sin embargo, para mezclar pequeñas cantidades de color el pincel es más idóneo. Los medios o disolventes pueden añadirse a la mezcla, aunque en pocas cantidades. Si añade disolvente en exceso, cuando la mezcla seque la superficie pictórica se agrietara y cuarteará.

Después de cada mezcla acuérdese de limpiar convenientemente el pincel o espátula utilizados, para evitar contaminar otros colores con los restos de pintura que hayan quedado entre las cerdas. Todo el material debe guardarse limpio al finalizar la sesión de pintura.

Fig. 61 (pág. anterior). La intervención de excesivos colores en una mezcla puede dar lugar a colores embrutecidos y de poco interés cromático.

Fig. 62. Para aclarar un color, depositaremos las cargas sobre la paleta. Y extenderemos primero aquel que se mezclará en menor proporción.

Fig. 63. Progresivamente añadiremos al color inicial el color predominante.

Fig. 64. Agregaremos nuevas cantidades de color a la mezcla anterior hasta lograr un tono que sea de nuestro agrado.

La Aplicación del Color: Veladuras y Empastes

Existen dos formas básicas de aplicación de pintura que permiten que la mezcla del color no tenga lugar sobre la paleta del artista, sino directamente sobre la propia superficie pictórica.

La primera de estas técnicas es la veladura, o sea, la aplicación de la pintura a modo de transparencias, una aguada sobre otra, de manera que pueda matizarse o modificarse la intensidad de un color pintado anteriormente. Es también una manera de conseguir mezclas ópticas. Por ejemplo, si aplica una veladura azul sobre un fondo rojizo, el violeta resultante será más intenso que uno que se hubiera obtenido al mezclar los mismos colores en la paleta. Si desea producir un tercer color a través de las veladuras, primero aplique un lavado sobre un fondo blanco, y luego aplique una disolución fina de otro color sobre la aguada anterior. De este modo, cada veladura sucesiva modifica el color inferior, aunque no lo oscurece por completo. Cuando la luz penetra en la película transparente y se refracta en el papel, produce un efecto rico e intenso. El efecto de las sucesivas veladuras de color no se parece a nada que pueda lograrse con pinturas opacas, y se consiguen colores de una gran profundidad y riqueza.

La mezcla por veladuras es un método lento cuando se trabaja al óleo, ya que cada capa debe secarse por completo antes de aplicar la siguiente, o de lo contrario simplemente se mezclarían los colores y el resultado sería una mancha turbia.

Hay artistas que apenas mezclan los colores en la paleta, pues prefieren pintar con los colores sacados directamente del tubo aplicando gruesos empastes (fig. 69). La técnica consiste en aplicar espesas capas de color con el fin de crear una superficie texturada. Esto sólo puede lograrse con pinturas al óleo, por lo que no trate de realizar empastes con pinturas a la acuarela: la poca consistencia y la actitud quebradiza del color harían que el esfuerzo fuese en vano. Con el empaste pueden lograrse efectos tridimensionales

67

68

65

66

Fig. 65. Cuando las veladuras se realizan con un mismo color, las capas superiores oscurecen las inferiores y dan lugar a una sucesión de tonos distintos.

Fig. 66. Las veladuras permiten modificar los colores inferiores y crear mezclas ópticas sobre la superficie del cuadro. De este modo, si superpone una aguada rojiza a un lavado de color amarillo, el resultado será una aguada naranja.

Fig. 67. Las pinturas a la acuarela son el medio más apropiado para obtener los efectos de las veladuras.

Fig. 68. Vea, por ejemplo, este* Paisaje primaveral, *pintado por Grau Carod (colección particular del artista), basándose en la técnica de pintar mediante veladuras.

y estructurales muy atractivos, como jaspeados, esgrafiados (fig. 70D), punteados o efectos de color roto (fig. 70C). La textura de la superficie dependerá del procedimiento que emplee el artista para pintar, como, por ejemplo, la espátula (fig. 70A), el pincel o los dedos (fig. 70B). Cuando aplique el color empastado sobre la superficie del cuadro, no incorpore a la mezcla ningún medio o solución diluyente, pues de lo contrario el empaste no produciría esa textura o relieve tan característico: la pintura excesivamente grasa dificulta la obtención de empastes de gran espesor. En el caso de que tenga usted una pintura con demasiado diluyente, deposítela sobre un papel de periódico y déjela durante una hora. El papel absorberá el exceso de humedad y la pintura volverá a adquirir una consistencia firme.

69

70A

70B

70C

70D

Fig. 69. El empaste es apropiado para la técnica de pintura al óleo. Sin embargo, requiere un alto consumo de color.

Fig. 70. Vea en estos ejemplos cuatro efectos diferentes logrados con el empaste, el primero realizado con espátula (A), el segundo con los dedos (B), el tercero mediante un punteado realizado con espátula (C) y el último mediante un esgrafiado (D).

71

Fig. 71. Vea la aplicación práctica del empaste en este **Paisaje irlandés**, *de Grau Carod (colección particular del artista). Observe la riqueza que proporcionan la variedad de texturas y el contraste de vivos colores.*

Las Mezclas con el Blanco y el Negro

En el año 1613, el maestro jesuita **François d'Aguilon** manifestó que había tres colores primarios (el rojo, el amarillo y el azul) que, con el blanco y el negro, se podían combinar para obtener todos los colores. Esto se debe a que el blanco y el negro intervienen en muchas mezclas de colores opacos, o sea, en la pintura al óleo, a la témpera o al pastel, pues en acuarela el negro apenas se usa y el blanco se obtiene reservando el color del papel.

El blanco tiende a aclarar los colores, aunque ciertamente también los agrisa: añadir blanco a un determinado color significa virar ese color hacia el gris. Otro efecto que se consigue al agregar blanco es enfriar los colores cálidos y calentar los fríos. Existen, comúnmente, tres tipos de blancos en pintura al óleo: blanco de titanio, blanco de plata y blanco de zinc. El blanco de plata es el más opaco, lo que significa que al mezclarse aclarará el color con mayor rapidez. El blanco de zinc es más transparente y fluido y, por tanto, tiene poco poder de pigmentación en una mezcla. El blanco de titanio, quizás el más utilizado por los artistas profesionales, ofrece una composición intermedia. Algo parecido sucede con el color negro, aunque si el blanco interviene con asiduidad para aclarar un color, el negro no tiene por que intervenir

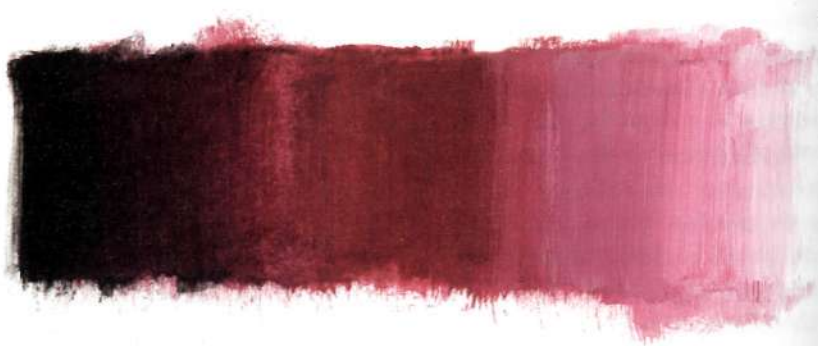
72

Fig. 72. En la pintura al óleo, el blanco y el negro son dos colores muy utilizados, aunque no imprescindibles. Utilizarlos es el recurso más fácil para aclarar u oscurecer un color, aunque esto presenta ciertos inconvenientes.

73

Fig. 73. Vea en este degradado tonal cómo el negro, o presencia de todos los colores, decrece hasta llegar al blanco, o ausencia de cualquier sensación cromática.

74



Figs. 74, 75 y 76. Estos degradados tonales incluyen los tres colores básicos en su zona media; de este modo, usted puede ver cómo actúan el blanco y el negro para aclarar u oscurecer un color. Si se fija en el azul o el amarillo, verá como el negro embrutece o enverdece demasiado el color.

en el oscurecimiento de los colores. El color negro más utilizado es el negro marfil, aunque algunos artistas tienden a fabricar su propio color negro mezclando tierra sombra tostada con carmín y verde esmeralda, o bien tierra sombra tostada con carmín y azul de Prusia.

Le propongo un ejercicio: aquí puede observar unas cuantas rectas acromáticas, es decir, líneas de conexión entre el color elemental acromático negro y el color elemental acromático blanco. En otras palabras, una gradación tonal que transcurre desde la fusión de todos los colores, el negro, y la ausencia de éstos, el blanco. La primera contiene sólo estos dos colores y el gris. En las otras tres bandas acromáticas podemos ver la presencia de los tres colores básicos (amarillo de cadmio, azul ultramar y rojo de cadmio) en su punto medio. Vea cómo el color negro, en el caso del amarillo y el azul, infunde a la mezcla cierta tendencia verdusca, embrutece demasiado los colores. Al contrario del blanco, que suele apastelar o agrisar los colores, como ya hemos explicado. Su uso es desaconsejable salvo en pocas ocasiones.

75

76

Le recomiendo que, con pinceles planos y sólo con los tres colores indicados, trate de reproducir estas gradaciones tonales. La práctica de los distintos degradados es de gran utilidad para comprender cómo se oscurece y aclara un color con la intervención del blanco y el negro.

Entre los artistas profesionales las opiniones acerca del uso del negro están divididas: algunos lo aborrecen y otros no podrían vivir sin él.

77

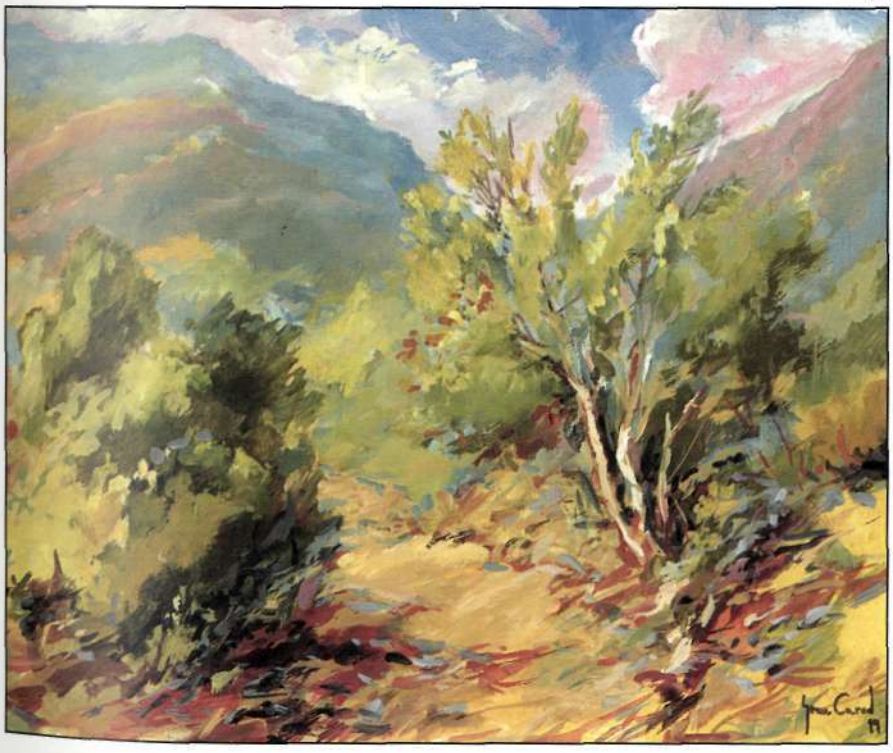


Fig. 77. He aquí un ejemplo práctico: un* Paisaje de montaña, *pintado por Grau Carod (colección particular del artista), con la intervención del blanco y el negro para aclarar u oscurecer ciertas tonalidades.

Fig. 78. Las mezclas son fruto de la experimentación. Es necesario equivocarse muchas veces para lograr un color. Incluso la casualidad representa un papel destacado en esta búsqueda cromática.

MEZCLANDO LOS COLORES

Mezclar correctamente los colores es sobre todo una cuestión de experiencia. Sin embargo, en el apartado que sigue le daré algunas indicaciones para que usted comprenda la «dinámica del juego», aprenda cómo mezclar cada uno de los colores y conozca las tendencias y diversidad de matices que adquieren, con un estudio detallado del tema. Todo esto se acompaña de algunos consejos que le ayudarán a reducir el tiempo empleado en hacer pruebas y a invertirlo mejor. Sería bueno que usted tomara su paleta de colores, pinceles y bloc de dibujo, y llevará a la práctica las mezclas que siguen, practicando con las ilustraciones de cada apartado.

Muestrario de Mezclas

Empecemos viendo un breve estudio de las mezclas entre los colores considerados de uso más frecuente: rojo carmín, amarillo de cadmio, azul de cobalto y ocre. Por favor, observe las ilustraciones mientras lee los siguientes textos:

Carmín y azul de cobalto. Aquí vemos el resultado de mezclar estos dos colores y las distintas posibilidades que pueden darse. Como puede ver, proporcionan una extensa gama de violáceos, que se han obtenido mezclando ambos colores en distintas proporciones. Detectamos también la presencia de un tercer color en algunas de las pruebas, como, por ejemplo, amarillo en la mancha del verde agrisado de la parte inferior, y blanco en el grupo de colores de la parte superior (fig. 79).

Carmín y amarillo de cadmio. Ahora veamos el resultado de mezclar dos colores calientes entre sí. La mezcla de amarillo de cadmio y carmín da como resultado una gama completa de naranjas que van desde el más amarillo hasta un rojo brillante. Esta prueba muestra cuál es la mejor manera de calentar los amarillos. En la parte inferior se ha añadido blanco a las mismas mezclas de la parte central, y así se han obtenido un grupo de colores claros, cálidos y con cierta tendencia pastel. Puede comprobar que, en la parte superior, la mezcla de amarillo más carmín más una punta de azul da lugar al verde oliva y sus derivados (fig. 80).

Carmín y ocre. De las mezclas de carmín y ocre deriva toda una gama de colores tierra muy interesantes. Podrá constatar cómo pueden utilizarse las tonalidades tierra para lograr una interesante gama de colores, desde el rosado hasta el ocre verduzco de la parte superior, que se ha logrado añadiendo una punta de azul a la mezcla de carmín y ocre. En general, son mezclas más oscuras que en el caso anterior, pero que proporcionan también una sensación de calidez. Si se fija en la parte central de la prueba de color podrá identificar el color carne, de gran utilidad para figuras y retratos. Se obtiene de la mezcla de ocre y blanco con una punta de carmín (fig. 81).

Es importante estudiar y ejercitar las mezclas de colores de la manera que aquí les mostramos. Hay muchos artistas que utilizan el color de manera intuitiva y dan rienda suelta a sus

79

sentimientos. Es indiscutible que actuar de esta manera también es válido, pero parece lógico pensar que, si se estudian y se conocen las leyes del color, los resultados serían mucho más satisfactorios.

80

81

Fig. 79 (pág. anterior). De la mezcla de carmín y azul resulta una gama de colores violáceos que pueden alterarse añadiendo un tercer color, como el amarillo o el blanco.

Fig. 80. Vea las posibilidades cromáticas que ofrecen el carmín y el amarillo. Su mezcla da lugar a un amplio y variado abanico de colores cálidos.

Fig. 81. Pueden lograrse gran variedad de pardos mezclando carmín y ocre. El ocre es un color imprescindible en la paleta de todo artista, pues sus posibilidades de mezcla son enormes.

¿Cómo se Aclaran u Oscurecen los Colores?

Es importante saber que un color claro no se logra únicamente al mezclar ese color con blanco, y que un color oscuro no es consecuencia de una mezcla en la que interviene el color negro. La paleta de un pintor tiene otros colores que permiten también modificar la luminosidad de un color, con una riqueza de matices infinita. De hecho, después de practicar y experimentar la mezcla de colores, descubrirá que el blanco y el negro no son imprescindibles. Puede combinar una amplia gama de oscuros mucho más interesantes, al mezclar, por ejemplo, azules y marrones (fig. 82), rojos y verdes (fig. 83) o naranja y azul (fig. 84). Cualquiera de estas tres mezclas dan unos pardos oscuros mucho más agradables a la vista que los que resultan de oscurecer el color con negro. Por ejemplo, si desea oscurecer un azul tiene varias posibilidades: si le añade carmín presentará una tendencia violácea, y si le añade un tierra sombra tostada presentará un matiz muy cercano al negro.

82

83

En cuanto al blanco, es conveniente recordar que aclarar no siempre significa añadir blanco a una mezcla. El uso del blanco es peligroso porque, además de aclarar, agrisa. La mayor dificultad en la pintura es conseguir limitar al mínimo posible el uso del color blanco. Existen varias posibilidades: una de ellas es diluir aún más la pintura, aclarar la mezcla no con blanco, sino con diluyente (fig. 87), que será agua en el caso de que se trate de acuarela, o disolvente si es óleo. Así, cuanto menos concentrada

84

85

Figs. 82, 83 y 84. Existen muchas maneras de oscurecer los colores. He aquí tres ejemplos: la mezcla de azul y marrón produce un marrón o un azul más intenso según la proporción de la mezcla (fig. 82); el rojo y el verde dan lugar a un marrón muy oscuro, cercano al negro (fig. 83); finalmente, el naranja puede oscurecerse también con azul, dando como resultado un marrón medio (fig. 84).

Fig. 85. En color negro es la fusión de los tres colores básicos, por lo que no es necesario que usted tenga negro en su paleta, ya que puede obtenerlo siempre que lo desee.

está la pintura, más se transparentará el blanco del soporte. Otra posibilidad es utilizar colores más claros, por ejemplo, en el caso de un verde o un rojo puede servir un amarillo, o un azul celeste si se trata de un violeta (fig. 86). La última de las opciones propuestas es tratar de aclarar los colores con matices de la misma gama cromática, es decir, un azul ultramar o un añil puede aclararse con azul cián o azul de cobalto (fig. 88). Todas estas indicaciones sirven para que usted utilice el color blanco con prudencia, sin abusos: de lo contrario, la obra podría quedar «harinosa», es decir, demasiado contaminada de blanco.

86

87

88

Figs. 86, 87 y 88. Un color se puede aclarar de tres maneras: con otro color más claro pero de otra gama (como, por ejemplo, si se añade amarillo a un verde o a un rojo, fig. 86); aclarando la pintura con un diluyente, bien sea aguarrás o agua (fig. 87); o mezclando el color con otro más claro de la misma gama (en este caso el azul ultramar se ha aclarado con un azul cián, fig. 88).

89

Fig. 89. Como muestra, vea este* Bosque, *pintado por Grau Carod (colección particular del artista) sin intervención alguna del blanco y el negro. Todos los colores se han aclarado u oscurecido mediante las técnicas descritas en este capítulo.

Las Gamas Armónicas

La armonía es la doctrina de los acordes y, por extensión, también de los valores melódicos de los colores. Regula la consonancia entre los colores que integran una obra pictórica y es imprescindible en ella: todos los colores de una composición deben encajar dentro de un todo unificado para que se relacionen entre sí. Mientras que el contraste acentúa la expresividad del tema, la armonía resulta agradable y tranquila para la mirada del espectador.
Existen dos maneras básicas de armonizar una obra:

— **Mediante la armonía de matices** (fig, 93), o combinando colores que se encuentran en la misma sección del espectro cromático, como por ejemplo la gama de colores verdes, los anaranjados y marrones...

— **Mediante la armonía del dominante,** es decir, aquella combinación de colores que se encuentra sujeta a uno de ellos, el que domina en la composición por encima de los demás. Un ejemplo de esta armonía es la pintura de una puesta de sol, donde predominan los colores anaranjados (fig. 95). Basta con añadir pequeñas cantidades de los otros colores al color básico o color predominante.

90

91

Fig. 93 (pág. siguiente). **La puerta en Lane,** ***de Lawrence Gowing (Royal Academy of Arts de Londres). He aquí un claro ejemplo de armonía de matices. La obra se ha construido con la combinación de distintos tonos de un solo color, en este caso el verde.***

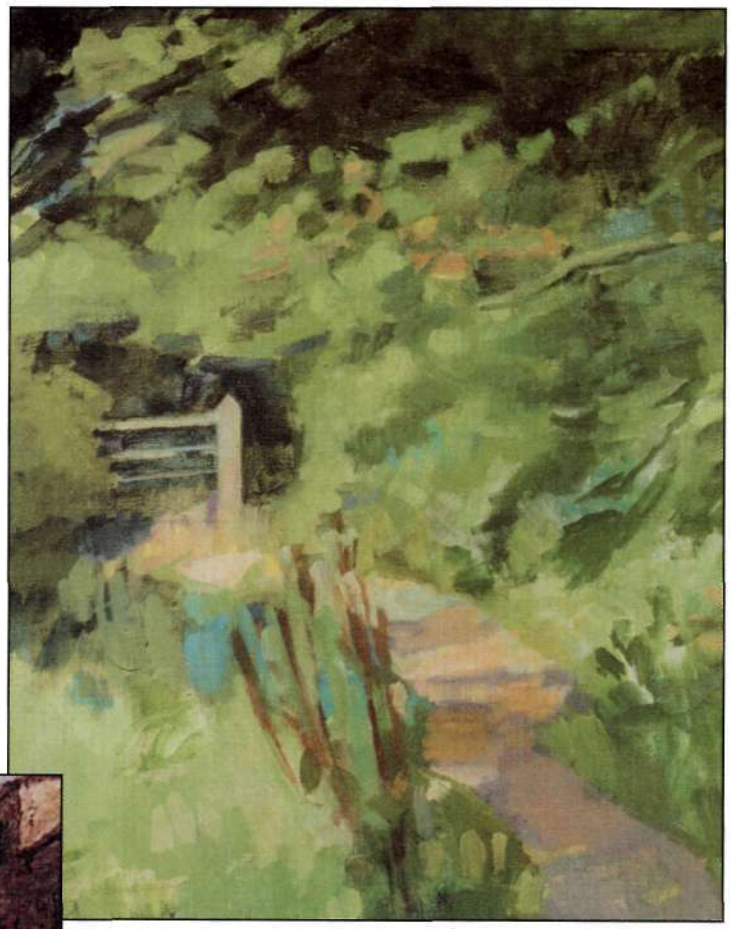
92

Figs. 90, 91 y 92. Las condiciones atmosféricas son las principales causantes de la armonización cromática de un paisaje: si el cielo está nublado, la obra presentará una armonización de colores más grises (fig. 90), en un paisaje nevado existirá una preponderancia de matices azulados y violáceos (fig. 91), mientras que las puestas de sol infunden colores anaranjados en las fachadas de los edificios (fig. 92).

Si no tiene la suficiente experiencia, no adopte el método de trabajar una pequeña parte hasta que esté acabada y después continuar pintando otra, porque el resultado será una obra discordante y confusa, en la que ningún color tendrá relación con los demás. Procure trabajar en conjunto, todas y cada una de las zonas al mismo tiempo, procurando mover constantemente el pincel y la mirada por toda la superficie del cuadro, valorando y comparando una mezcla con otra, un color con otro. De esta forma, su obra se desarrollará hasta aparecer finalmente como un conjunto homogéneo perfectamente armónico.

Con ello, no pretendo decir que el choque o repulsión entre colores esté prohibido. Al contrario, es una herramienta preciosa para el artista que desea hacer una declaración articulada en términos cromáticos. Una combinación armónica también puede animarse mediante la introducción de toques intensos de colores complementarios. Por ejemplo, un pequeño toque de rojo o amarillo en una marina azulada le añadirá brío.

93



94

95

Fig. 94. **Puesta de sol en Pals,** ***de Miquel Roig (colección particular). En esta obra el cielo se torna violeta y las casas presentan una dominante anaranjada causada por la luz del ocaso.***

Fig. 95. **La playa,** ***de Eliseo Meifren (colección particular) se encuentra dominada por una gama de colores fríos. El azul del agua también se encuentra presente en la arena en forma de pequeñas manchas agrisadas, resultado de mezclar ocre con azul de cobalto.***

Gama Armónica de Colores Cálidos

Los colores cálidos son aquellos que presentan las máximas longitudes de onda en el espectro luminoso.
Cuando hablamos de colores cálidos nos referimos al valor emocional que transmite el color y que se traduce en una reacción subjetiva que produce una sensación de temperatura. Se caracterizan por ofrecer una dominante de color rojo, que se considera como el color que ofrece mayor calidez. No en vano, en numerosas especies de animales entre las que incluimos el hombre, el color rojo acelera el ritmo cardíaco y causa una descarga de adrenalina.
Los colores cálidos son:

Verde-amarillo
Amarillo
Naranja
Rojo
Carmín
Púrpura
Violeta.

Por lo tanto, la gama de colores cálidos se compone de todas las mezclas posibles entre los colores que acabamos de citar, con o sin el blanco, incluyendo los colores tierra. Ahora bien, pintar con una gama de colores cálidos no significa pintar sólo con estos colores. También pueden incluirse otros, siempre y cuando predomine el dominio de los colores cálidos mencionados. Hay colores que por sus características pueden llamarse de transición: el violeta y el verde amarillo. Éstos pueden posicionarse tanto en la gama de colores cálidos como en la de colores fríos, dependiendo, en gran medida, de cómo se yuxtaponen al ser mezclados.

96

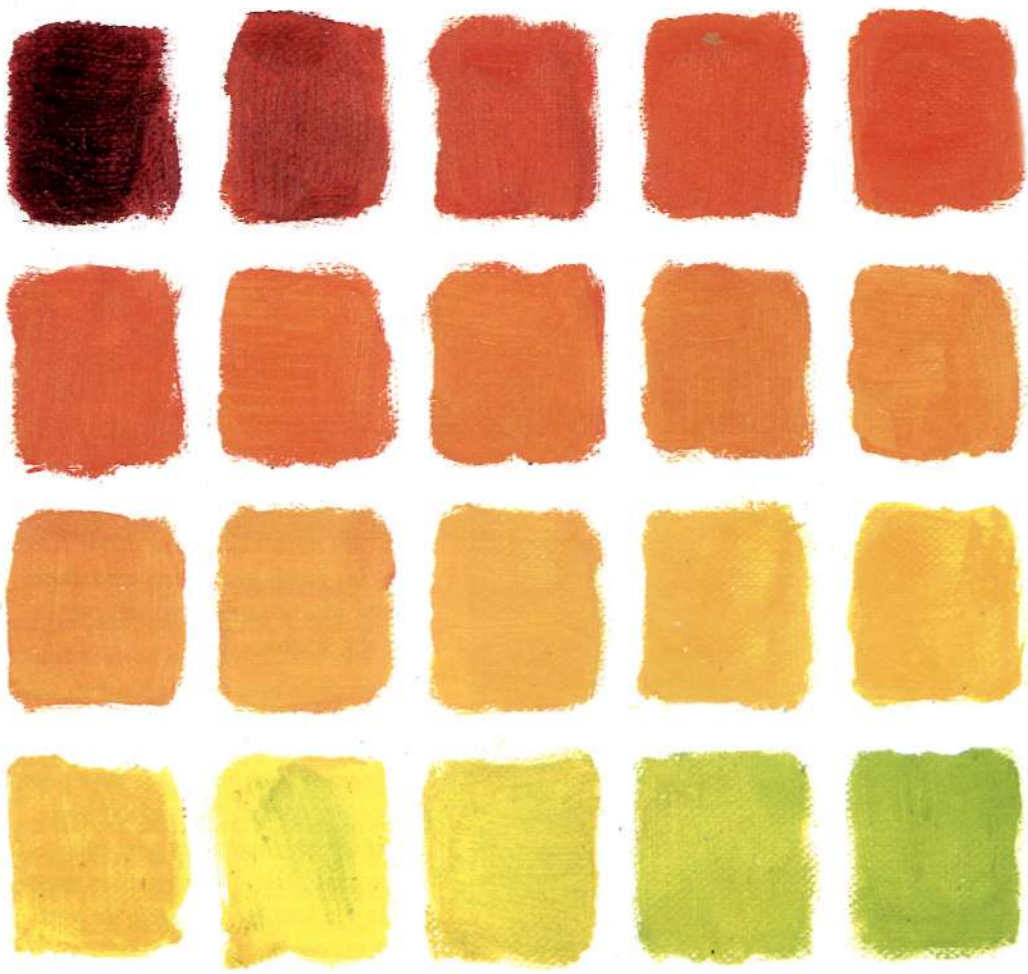
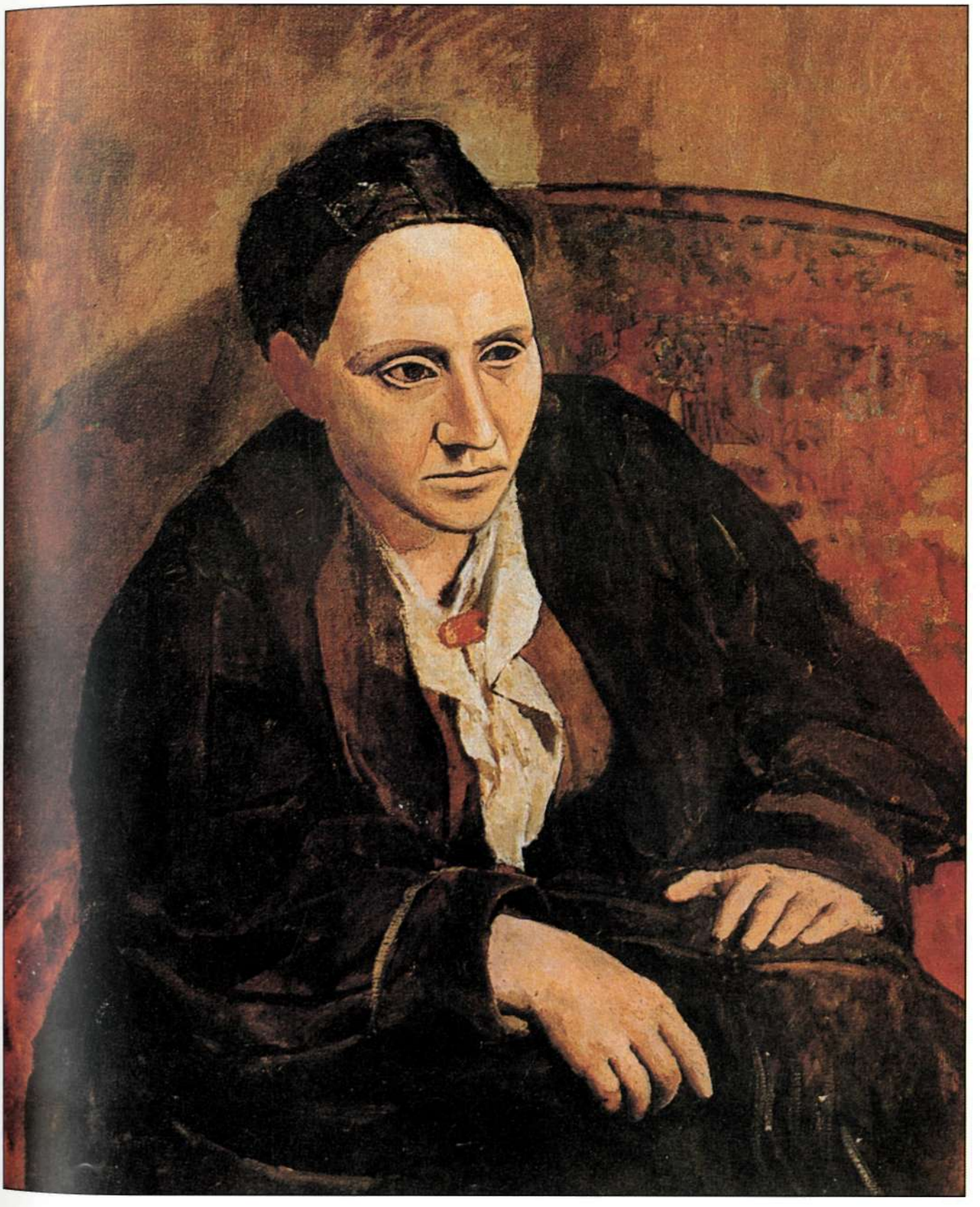


Fig. 96. La gama de colores cálidos se compone de rojos, amarillos y sus derivados. Los verdes o violetas pueden presentar cierta tendencia cálida dependiendo de la cantidad de color rojo o amarillo que presenta la mezcla en detrimento del otro color, el azul.

Fig. 97 (pág. siguiente). He aquí una obra pintada con una gama armónica de colores cálidos: **Retrato de Gertrude Stein,** *de Pablo Ruiz Picasso (Museo Metropolitano de Arte de Nueva York). Vea cómo en la composición dominan los colores rojos, rosados, un poco ocres y pardos.*



Gama Armónica de Colores Fríos

Los colores fríos se encuentran en la parte del espectro correspondiente a las longitudes de onda mínimas. Se identifican con sensaciones de temperatura opuestas a las de los colores cálidos. La relación de colores fríos representados en la rueda cromática adjunta es la siguiente:

Verde-amarillo
Verde
Verde esmeralda
Azul cián
Azul cobalto
Azul intenso
Violeta.

En la práctica, la gama de colores fríos está constituida por la mezcla de los colores aquí nombrados, con o sin la incorporación de blanco. Observe la paleta de colores fríos que aparece reproducida en la presente página. Verá que, mientras en la gama cromática de los colores cálidos el rojo era el color básico, en la gama cromática de colores fríos este papel lo desempeña, básicamente, el color azul. Como ocurre en la gama anterior, pintar con estos colores fríos, no excluye el uso de rojos, amarillos, Sienas, ocres, carmines... siempre y cuando el cuadro presente una gama armónica de colores fríos. Los colores, según sean cálidos o fríos, actúan directamente sobre el sentimiento. Si los colores cálidos transmiten aproximación, vivacidad y energía, los colores fríos expresan arrobamiento, distanciamiento, atmósfera y transfiguración. La lejanía en un paisaje contiene más colores fríos que la cercanía. Como complemento de estas enseñanzas estudie el muestrario adjunto de colores fríos que ilustran estas páginas.

98

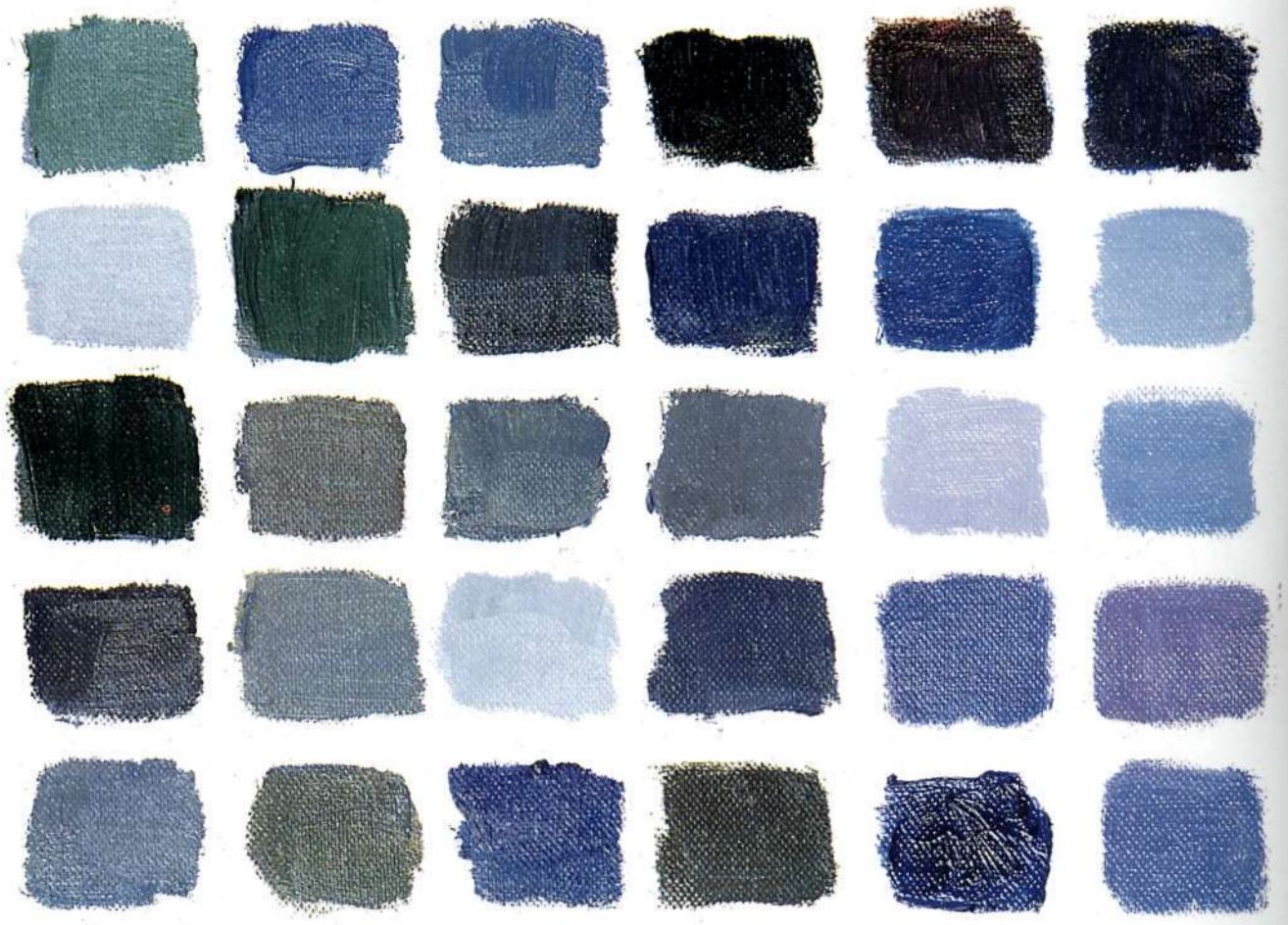


Fig. 98. Vea junto a estas líneas la gama cromática de colores fríos, siempre en torno a los colores azules, verdes y violetas. Transmiten una sensación térmica opuesta a la gama armónica de colores cálidos de la página anterior.

99

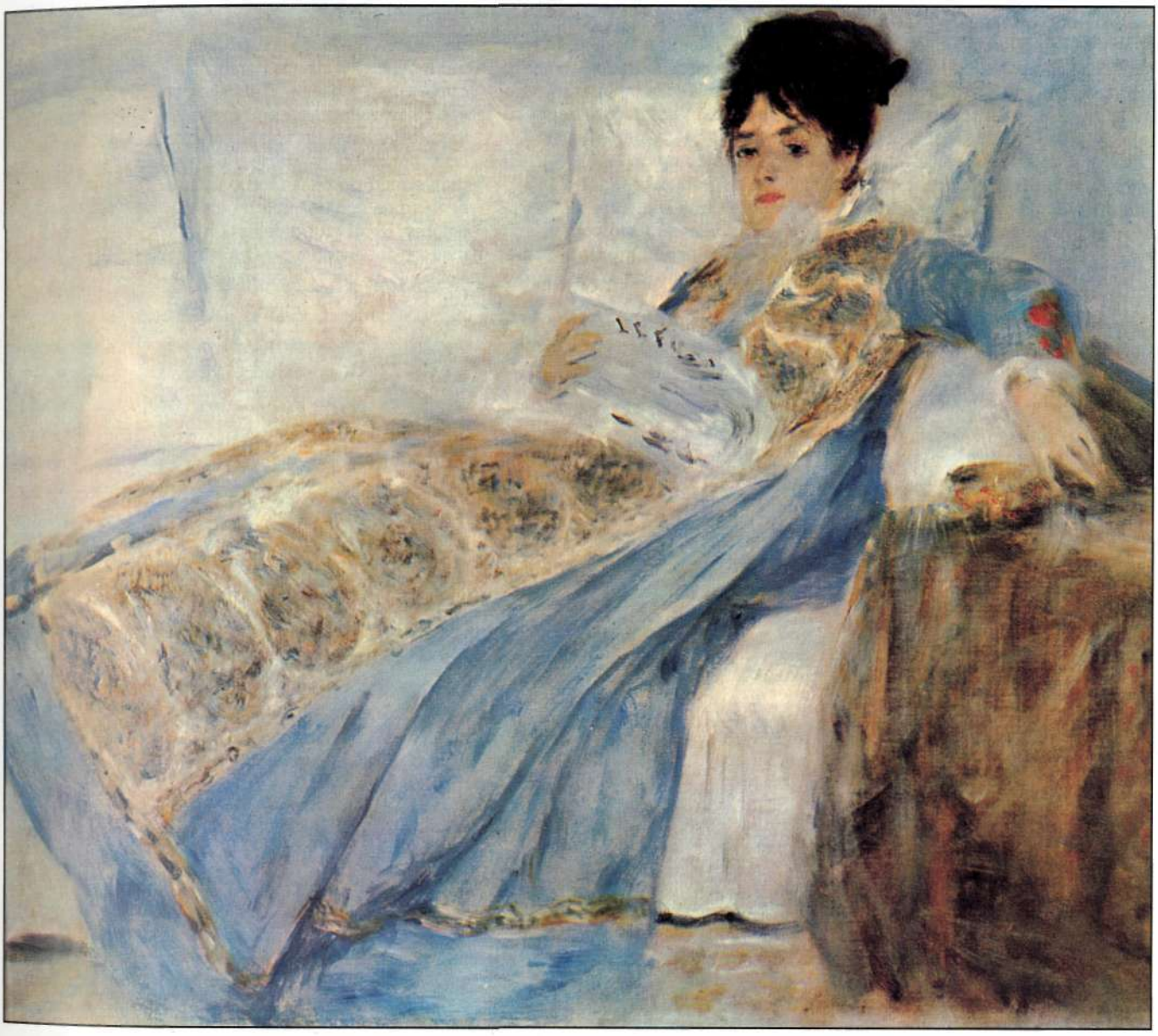


Fig. 99. **Madame Monet leyendo,** *de Auguste Renoir (Museo Gulbenkian de Lisboa). Los colores dominantes en esta obra se encuentran dentro de la gama armónica de colores fríos. Sin embargo, este hecho no priva a la obra de la presencia de pequeñas pinceladas de colores cálidos, como es el caso de la mancha rojiza del brazo.*

Gama Armónica de Colores Quebrados

La gama acromática de colores quebrados es la resultante de mezclar entre sí y en partes desiguales dos colores complementarios con la intervención del blanco. Se recomienda que los colores se mezclen en cantidades completamente diferentes para conseguir colores quebrados más limpios y definidos de color, o sea, menos grises.

Mediante la quiebra de los colores cálidos y fríos obtenemos una gran cantidad de marrones, verdes y agrisados. Todos los colores tierra son quebrados. Por lo tanto, un tierra añadido a cualquier otro color dará como resultado otro color quebrado.

La mezcla entre colores estándar se puede realizar de manera que produzcan mezclas complementarias que puedan combinarse entre sí y a las que después puedan añadirse diferentes cantidades de blancos. Los colores quebrados no poseen un lugar específico en el círculo cromático, sino que son derivaciones de éste. Si se enturbian los colores del círculo cromático se consiguen colores quebrados. Por eso, una gama de colores quebrados puede presentar una tendencia cálida o una tendencia fría, según exista un predominio de rojos, ocres y Sienas, o bien de azules, verdes, violetas y caquis, en el colorido general de la obra.

Esta gama ha sido y sigue siendo usada por muchos artistas considerados valoristas con excelentes resultados. Sin embargo, trabajar con una gama de colores quebrados requiere al artista aficionado familiarizarse previamente con el empleo de los colores complementarios y con las mezclas de colores que actúan como complementarios.

Y a propósito de mezclas, ¿qué tal si usted probara a mezclar los colores hasta lograr un muestrario de quebrados igual o parecido al que figura en la parte inferior de esta página?

Fig. 100. Vea en esta imagen una muestra de colores quebrados sucios. Algunos ofrecen una tendencia cálida; otros, una tendencia fría, ya que los colores quebrados pueden elegir cualquiera de estas gamas térmicas.

Fig. 101 (pág. siguiente). La práctica de la paleta de colores permite lograr obras con coloridos tan excepcionalmente armoniosos como el de esta obra, que se encuentra llena de las sutilezas que proporciona la gama de colores quebrados. **Perfil de muchacha,** ***de John Gwen (National Museum of Wales).***

100

101

EJERCICIOS PRÁCTICOS

Estas páginas reúnen diversos ejercicios prácticos realizados paso a paso por artistas profesionales. Se trata ahora de que usted aprenda trabajando, de que practique las mezclas de colores con pintura a la acuarela y al óleo, teniendo en cuenta las particularidades de cada procedimiento y los consejos e indicaciones apuntados en la parte teórica. Le recomiendo que realice los ejercicios siguientes dejándose guiar por el artista y las notas a pie de foto, que pretenden ser un texto didáctico y comprensible para que usted pueda seguir fielmente la evolución de cada paso. Como verá, para algunos de los ejercicios propuestos le proporcionaremos unas hojas con unas pautas-guía impresas que le facilitarán el trabajo. Le invito a que dé la vuelta a la hoja y empiece dedicando a cada ejercicio el tiempo necesario.

Pintando una Escena con Grisalla

El paso a paso que inaugura nuestro apartado de ejercicios prácticos ha sido realizado por el ilustrador y acuarelista Josep Antoni Domingo, que nos ayudará a pintar a la acuarela un modelo arquitectónico con dos figuras (fig. 102) mediante la técnica de la grisalla. El ejercicio tiene como objetivo que usted domine las gradaciones tonales, practicando la primera mezcla básica de colores, el blanco y el negro, es decir, los claros y los oscuros. Para ello será suficiente un tubo de pintura de color negro, ya que, como usted sabe, en la acuarela el color blanco es el del papel.

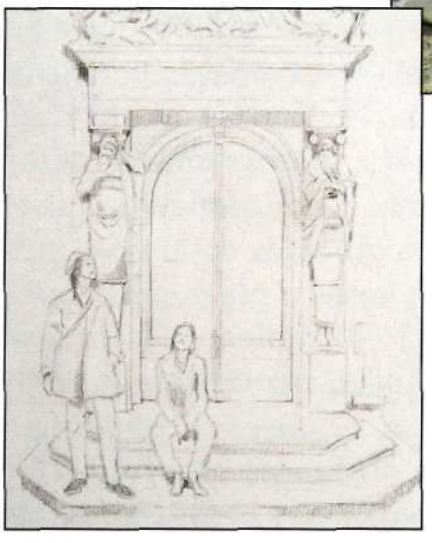
Para pintar una obra de estas características, tan importante como mezclar correctamente los colores es saber traducir el modelo original en matices de blanco y negro. Si usted ve que tiene problemas en este aspecto, le aconsejo que haga una copia en blanco y negro del modelo para poder apreciar mejor las diferencias de tono y los contrastes de luz y sombra (fig. 103). Empiece con un dibujo del modelo preciso y detallado que le ayude a resolver todas las formas. Para ello puede utilizar un lápiz 2B, tal y como lo ha hecho el artista. Esta fase es fundamental para lograr el parecido, y más si existen figuras o adornos arquitectónicos que dificulten la comprensión (fig. 104). A continuación, aplique un primer tono, el primer grisado, sobre el dibujo, de manera que la obra ofrezca la primera valoración de grises. El grisado deber ser claro y transparente, y las posteriores aguadas planas y poco contrastadas (fig. 105). Cuando esta primera aguada haya secado, ya puede usted pintar una segunda de un tono más oscuro, teniendo en cuenta los diferentes colores existentes en el modelo. Oscurezca la sombra de debajo de la cornisa, añada nuevos detalles a las esculturas, señale los peldaños de los escalones y pinte la silueta de los ladrillos que están a ambos lados de la puerta (fig. 106).

Fig. 105. La primera aguada debería ser suave y uniforme, y situar las zonas más sombrías del modelo.

102

103

104



105

Fig. 102. El modelo es el portal de un palacete renacentista francés con dos figuras que aparecen posando en actitudes distintas.

Fig. 103. En el caso que tenga problemas para traducir correctamente los colores del modelo real, puede ayudarse con una buena fotocopia en blanco y negro.

Fig. 104. Un motivo tan complejo como éste requiere un minucioso y detallado dibujo, que recoja tanto la pose de los personajes como los ornamentos y motivos arquitectónicos.

CONSEJOS

– En trabajos que requieran cierta meticulosidad, como éste, no pinte sobre húmedo: antes de aplicar un nuevo lavado deje secar la aguada anterior.

– Existe la posibilidad de retocar pequeñas imperfecciones abriendo blancos con el cutter o perfilando con el lápiz.

106

107

Fig. 106. A medida que se avanza se añaden nuevos valores que van aportando nueva información sobre la iluminación del modelo.
Fig. 107. En este estado ya puede caracterizar a las dos figuras y trabajar minuciosamente los detalles con un pincel pequeño.

color y resuelva ahora la parte sombría de las figuras escultóricas y la ornamentación vegetal de la parte superior de la puerta. Detalle los pliegues de los ropajes, los rasgos faciales y los angelotes del dintel. Esto dará mayor sensación de volumen al conjunto. Observe que la puerta presenta claramente un degradado tonal, es decir, es más clara en la parte superior y más oscura a medida que se desciende por ella. Resuelva también la cazadora de cuero del personaje sentado. Para ello, bastará con aplicar primero una aguada gris uniforme y luego, con un negro intenso, señalar las sombras dejando espacios por donde respire la aguada anterior. Todo ello contribuirá a recrear la textura de la piel, los reflejos de la luz sobre la superficie lisa y satinada del cuero (fig. 107).

Espere unos instantes a que sequen las aguadas y coja un pincel más pequeño para terminar de resolver los detalles. Trabaje ahora los rasgos faciales de los personajes. No es necesario ser demasiado preciso, bastará con señalar correctamente la forma y situación de cada uno de los elementos del rostro: ojos, nariz, boca...

Detalle ahora los pliegues y las arrugas del abrigo de la chica de la izquierda con escasamente dos valores. Con una paletina ancha y aguadas muy diluidas oscurezca el rellano de los escalones y el friso del dintel de la puerta. Retome el pincel pequeño para detallar aún más el conjunto escultórico.

Como puede ver, hasta ahora esta obra en grisalla no se ha resuelto por partes, sino a partir del procedimiento de superponer veladuras que han ido intensificando su tono a medida que la obra avanzaba, hasta llegar al estado final (fig. 108). La obra terminada presenta ya un contraste más acusado que en fases anteriores y un detalle más minucioso. Es importante aprender a resolver la grisalla con cierta soltura, dominar primero las tonalidades de un solo color antes de empezar a mezclarlo con otros.

108

Fig. 108. El resultado final es esta excelente grisalla pintada por Josep Antoni Domingo, donde las gradaciones tonales describen el fabuloso efecto de luces y sombras sobre la fachada del palacete.

109

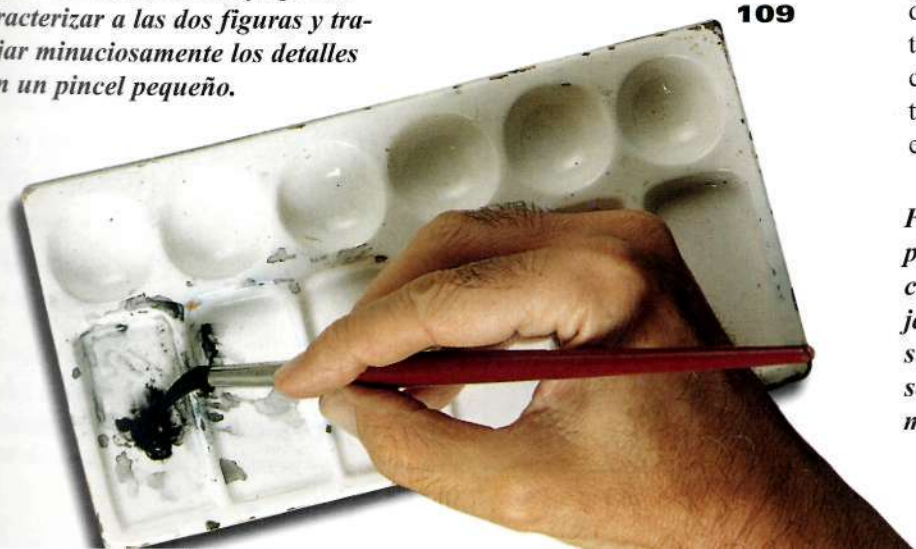


Fig. 109. He aquí la paleta utilizada por el artista. Sólo contiene un color, el negro, con el que, al trabajar a modo de veladuras sobre la superficie del papel, puede obtenerse cualquier matiz, desde el blanco más puro al negro más intenso.

Pintando un Paisaje con la Técnica Divisionista

Este es un ejercicio que el artista Grau Carod ha trabajado con la técnica del divisionismo, también conocida como técnica puntillista, que consiste en aplicar la pintura con cortas pinceladas de colores brillantes y sin mezclar. A pesar de haber sido pintado a la acuarela también puede llevarse a cabo con guache u óleo y obtener idénticos resultados. En este aspecto, usted decide. La mezcla óptica de los colores tiene lugar en la superficie de la obra, y no en la paleta del pintor. La gama de colores que utiliza el artista es muy limitada: verde de cadmio, verde esmeralda, azul ultramar, amarillo de cadmio, rojo de cadmio y carmín. El artista ha trabajado a partir de este bello modelo (fig. 110) que refleja un rincón de la Costa Brava, en el noreste del litoral mediterráneo español.

Le aconsejo que se sirva de la pautaguía número 37 para realizar este paso a paso. O, si lo prefiere, empiece por dibujar el modelo a lápiz. No hace falta demasiada exactitud, sólo deberá tener cuidado al representar la pita, la planta que aparece en el primer término (fig. 111). Coja ahora un pincel pequeño y aplique pequeños toques de color opaco en la superficie del cuadro. Empiece primero por el cielo, que cubrirá parcialmente con un punteado compuesto de tonos rosados, rojos y azul-violáceos en la parte superior, como pretendiendo crear un degradado tonal. Continúe descendiendo por la obra, cubriendo de amarillo de cadmio las zonas que van a recibir más luz (fig. 112).

Para pintar el mar, aplique unos primeros toques de color azul ultramar y rosado en el agua. Haga lo propio con amarillo, verde y azul ultramar para dar cuerpo a la línea de costa, que aparece cubierta de vegetación en el término más alejado. Agregue rojo de cadmio en los acantilados cercanos y en la pita (fig. 113).

Como puede ver, Grau Carod está trabajando todo el cuadro al mismo tiempo, en lugar de ir tratando cada vez una parte. El artista mezcla un color, aplica unos cuantos puntos y luego pasa a otra zona del cuadro. De este modo, los mismos tonos rosados y el azul del cielo se vuelven a utilizar, aunque en otra proporción, para pintar la superficie del mar. Esto asegura la unidad y la armonía de la obra (fig. 114).

Los colores contiguos sólo se mezclan en el ojo cuando el espectador se aleja, por lo que es aconsejable observar

110

111

112

113

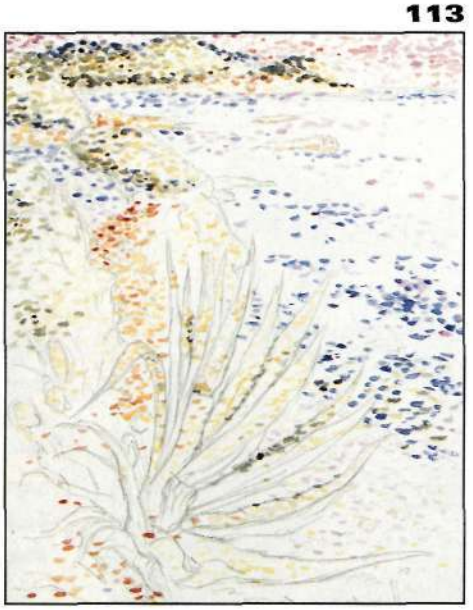


Fig. 110. El modelo es un bello rincón virgen de la Costa Brava, con sus acantilados y calas rocosas.

Fig. 111. El artista procede primero a realizar un boceto que pueda servirle de guía en el desarrollo de la pintura.

Fig. 112. Seguidamente coge un pincel pequeño y empieza a aplicar densos y nerviosos punteados.

Fig. 113. En un primer momento la obra aparece poco precisa, cubierta de puntos sin aparente sentido.

114

115

CONSEJOS

– A veces es necesario exagerar o rebajar los colores y las formas, con objeto de que la obra tenga unidad.
– Como el método es muy laborioso, es mejor que no pinte un cuadro de gran tamaño: un tablero de unos 50 cm de alto será suficiente.

Fig. 114. Los puntos deben dejar un espacio entre sí para permitir que el blanco del papel transpire y dé mayor luminosidad al conjunto.

Fig. 115. Al cabo de una hora de trabajo la obra presenta este aspecto. La sucesión de puntos ya deja entrever las formas y juegos cromáticos de la obra.

la obra a una distancia de un par de metros para valorar los resultados y la evolución del cuadro.

Pintar tiene un ritmo natural que conlleva la constante comprobación de cómo avanza la obra. Para elaborar el primer término extienda un manto de colores rojizos y anaranjados, puesto que los colores cálidos tienden a acercar el plano pictórico mientras que los fríos dan mayor sensación de alejamiento del espectador (fig. 115).

Construya los tonos oscuros con azul de Prusia y verde esmeralda, y abrillante algunos con amarillo. Agregue toques de rojo de cadmio en las zonas iluminadas para dar mayor calidez. Observe los pequeños toques de color con pinceladas superpuestas que se han aplicado en la base de la planta, para permitir que ésta contraste con el color de fondo. Como puede ver, el artista ha respetado grandes espacios blancos en el agua para simular el reflejo del sol sobre su superficie. No caiga en el error de intentar cubrir por completo el blanco del papel; éste también debe jugar un papel destacado en la obra. Permita que transpire por entre los puntos para dar mayor luminosidad a determinadas zonas (fig. 116).

Ya en este estado, el conjunto de la obra, vista a cierta distancia, transmite los intensos destellos cromáticos que dan lugar a una resplandeciente y vivaz marina. El artista ha dado mayor densidad al primer término para permitir que se diferencie de los términos más alejados, y lo ha hecho combinando azules, naranjas, rojos y amarillos en la base de la pita. Las hojas se han resuelto finalmente utilizando un color amarillento con cierta tendencia verdusca. En algunas partes el artista ha perfilado la silueta de las largas hojas con puntos azules o rojos, dependiendo del color de fondo (fig. 117). Haga usted lo mismo.

Ahora sólo queda echarle una última ojeada y, si el resultado es satisfactorio, dar por concluido el ejercicio.

Para operar con colores tan atrevidos mediante el procedimiento del divisionismo se necesita un sentido del color bien desarrollado. Pero no se deje intimidar, aventúrese a realizar combinaciones y superposiciones, y comprobará que el puntillismo es una técnica muy fácil y muy agradecida.

116

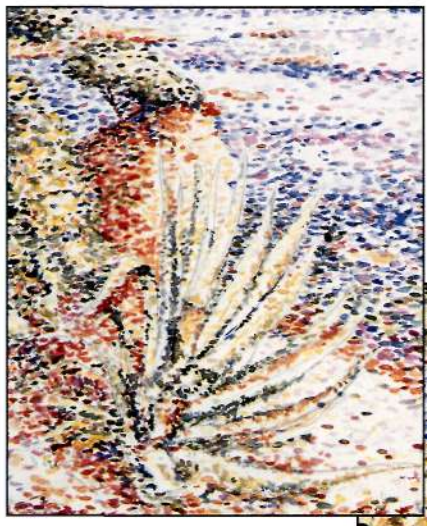


Fig. 116. La yuxtaposición de puntos da lugar a la mezcla óptica de colores sobre la superficie del papel.

117

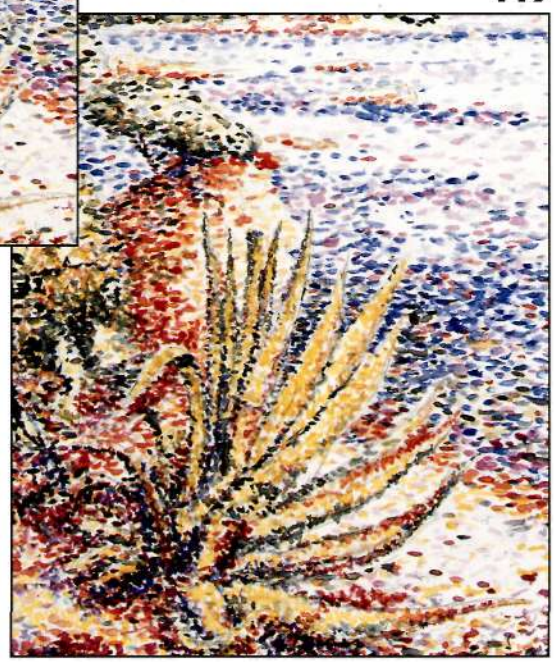


Fig. 117. El trabajar con colores limpios y puros permite que las obras puntillistas gocen de una extraordinaria luminosidad y un efecto cromático estridente.

Pintando un Rincón Marinero con Dos Colores

Vamos ahora a realizar un ejercicio más complicado que el anterior y que requiere un alto grado de atención y concentración. Pintaremos un motivo marinero utilizando una paleta compuesta exclusivamente por azul ultramar y tierra Siena. Para ello contamos con la colaboración del dibujante, pintor y escultor Francesc Mas. El modelo consiste en un bello rincón con una barca que destaca sobre un fondo de vegetación y barracas de pescadores (fig. 118).

Esta obra, que sólo puede realizarse con la combinación de dos colores, reclama toda la habilidad y la inventiva del artista, pues éste tiene que basarse en la observación minuciosa y exhaustiva, prescindiendo de cualquier idea previa.

Empecemos. Coja un lápiz del número 2 para esbozar los objetos que componen el motivo. Si lo desea, trace algunas líneas estructurales para dibujar más fácilmente las formas elípticas de la embarcación, que se presenta en escorzo (fig. 119). Este dibujo puede usted encontrarlo en la pauta-guía número 38. Por favor, tómela y realice el ejercicio siguiendo las indicaciones que van a continuación.

Utilice unas primeras aguadas grisáceas (azul ultramar con una punta de Siena) para manchar el motivo. Los lavados iniciales no deben inundarse de agua, sólo debe utilizar la suficiente para estar seguro que las pinceladas salen fáciles y fluidas, pero también controladas (fig. 120).

Siga completando los tonos añadiendo nuevos grisados, resultantes de mezclar tierra Siena con una punta de azul, lo justo para embrutecer el color. Pinte de este modo los troncos de los árboles y las puertas de las barracas, y añada un suave lavado transparente en la base de la embarcación (fig. 121).

118

Fig. 118. El artista ha escogido un rincón con marcado carácter marinero para llevar a cabo este ejercicio de pintura con dos colores.

119

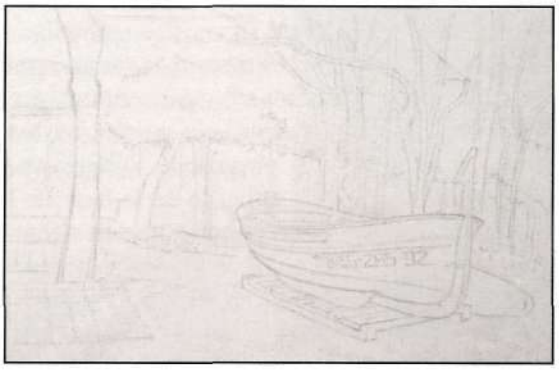


Fig. 119. Como es habitual, lo primero es el encaje de las formas del modelo. Un buen dibujo preliminar significa tener ganada una parte importante del resultado final de la obra.

120

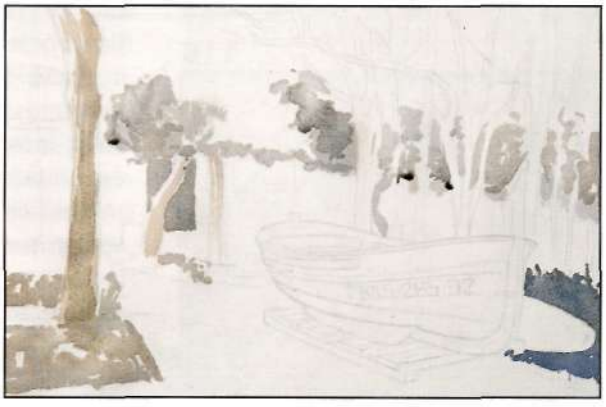


Fig. 120. Cuando pinte embarcaciones en espacios íntimos como éste, asegúrese de que estén bien dibujadas. Aquí la embarcación presenta una composición interesante que rompe la línea entre la luz y la sombra.

Fig. 121. Mediante aguadas irregulares de intensidad media, el artista pinta los troncos de los árboles, teniendo en cuenta que los cambios de luz alteran de forma notable el aspecto de un árbol y la rugosidad o textura de su tronco.

121

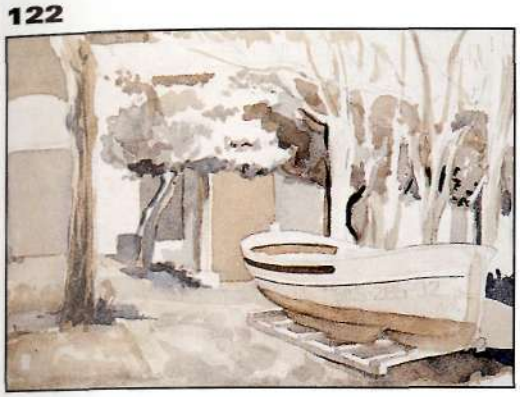
Pinte sobre húmedo el suelo empedrado, procurando resolverlo escasamente con dos tonalidades. Proyecte la sombra del árbol que aparece aislado a la izquierda con una mezcla de colores azulada, y también la de aquél que se encuentra en un segundo término. Con colores más densos, que presenten mayor proporción de Siena, pinte las franjas de pintura que decoran el casco de la embarcación (fig. 122). No tenga prisa en completar la obra, es importante que mantenga el cuadro tan translúcido como le sea posible. Avance de lo claro a lo oscuro. En este estado usted debería decidir las zonas que dejará en blanco y no tocará hasta el final de la obra, como por ejemplo, la parte soleada de la embarcación, la fachada de las barracas y algunos reflejos en los troncos de los árboles.

A partir de ahora, la mezcla de los colores y la búsqueda del tono adecuado deberían ser un ejercicio de precisión. Por eso le aconsejo que disponga a su lado, al igual que el artista, de un papel de pruebas donde verificar la muestra que ha obtenido en la paleta (fig. 125).

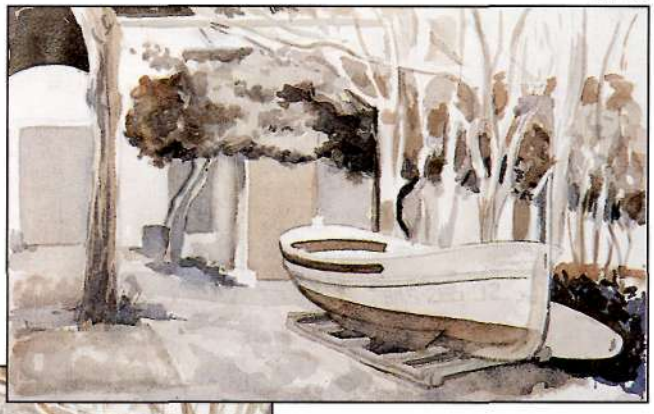
En una fase inicial es importante pintar las primeras capas de color exagerando los tonos, es decir, sombras más azuladas y lavados de color Siena más limpios. No mezcle de buenas a primeras los colores, vaya haciéndolo a medida que avanza la obra, cuando haya adquirido más confianza, y verá cómo la mezcla saldrá por sí sola. El cuadro, poco a poco, irá cogiendo tonos más grisáceos y la diferencia entre las zonas pintadas con tonos azules y Siena será más gradual, menos escalonada. A modo de ejemplo, le recomiendo que compare este paso (fig. 123) con el estado final, así comprenderá lo que le digo.

Por lo tanto, trabaje la pintura con soltura, ajustando los tonos para que creen el volumen de los objetos. Aplique un segundo lavado en la puerta de la barraca del fondo, con Siena embrutecido con una pizca de azul, y detalle a la vez otras obertu-ras, ventanas y claraboyas de las fachadas (fig. 124). Trate las casas como si fueran formas simples y planas (cuadrados, rectángulos...). Con un pincel pequeño vuelva a los árboles y vaya precisando la textura de los troncos. Superponga suaves manchas

122



123



124

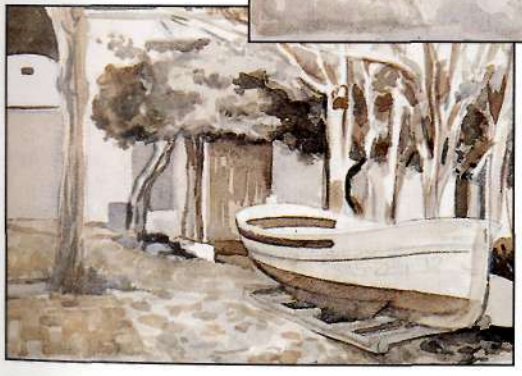


Fig. 122. En estas primeras fases es importante saber simplificar las formas y los tonos. Ya iremos añadiendo nuevos detalles y valores a medida que avanza la obra.

Fig. 123. Podemos decir que en esta fase el artista ha dejado resuelta la primera valoración y ha decidido los blancos del papel que va a reservar hasta el final.

Fig. 124. La yuxtaposición de pinceladas cortas realizadas con un pincel mediano no permite al artista recrear la textura propia de un suelo compuesto por guijarros redondeados.

Fig. 125. Conviene siempre tener a mano un papel de pruebas para comprobar el resultado de la mezcla antes de aplicar la pintura en la obra.

125

de color Siena de intensidad intermedia sobre el gris azulado del suelo, para describir mejor el pavimento empedrado.

Como puede ver, el cuadro avanza lentamente, y la forma se construye con una combinación de líneas y finos lavados. Prosiga destacando las partes más sobresalientes con lavados más intensos. Para ello, vaya incrementando progresivamente la proporción de azul en la mezcla y reduciendo la cantidad de agua empleada (fig. 126).

El primer plano se ha ido oscureciendo progresivamente y ha ganado en detalle y concreción. Para obtener colores más fuertes en las líneas y el perfil de los elementos del primer plano, existe la posibilidad de insistir sobre ellas cuando aún los colores estén húmedos, hasta conseguir la suficiente oscuridad e intensidad (fig. 127). En este sentido, compruebe que la forma de la embarcación se presenta clara y definida gracias a las aguadas oscuras que perfilan su silueta. El dominio del contraste es fundamental para destacar los elementos del cuadro.

Utilice la transparencia de la pintura para terminar de definir el suelo y la vegetación de los árboles, superponiendo lavados de distintos colores hasta dar lugar a esa amalgama de manchas irregulares que simula un suelo empedrado, o una densa acumulación de hojas a cierta distancia. El efecto final se consigue mediante el constante control de las líneas y las formas, es decir, extendiendo lavados sobre las líneas y volviendo a dibujar con un pincel pequeño el perfil de la embarcación, el tronco de los árboles y las puertas de las barracas de pescadores (fig. 128).

Deténgase a observar la obra con más frecuencia conforme se acerca al final y decida entonces los últimos

126

127

128

Fig. 126. Poco a poco los colores van adoptando una consistencia más grisácea que da armonía y coherencia al conjunto de la obra.

Fig. 127. Las sombras juegan un papel importante para acentuar la impresión de luz solar. Si las sombras yuxtapuestas son oscuras, las zonas de sol aparecerán más intensas.

Fig. 128. Nos acercamos a la fase final. Aquí es importante ajustar el modelado, la forma y las líneas que definen cada elemento.

CONSEJOS

– Trate siempre el cuadro en su conjunto, trabajando todas las partes al mismo tiempo.

– No se limite a mezclar los colores entre sí en distintas proporciones. Altere también la densidad de los lavados para dar contraste tonal al primer plano, en oposición de un segundo término más diluido y con colores más suaves.

– Piense antes de dar cada paso. Evite las manchas y los rellenos indiscriminados.

129

retoques, como definir aún más las losas del suelo o añadir los números de la matrícula de la embarcación. La limitadísima gama de colores que se ha utilizado para realizar este ejercicio, y con la que se ha conseguido una rica variedad de tonos, demuestra la enorme versatilidad y las múltiples posibilidades que ofrece la mezcla de dos tonalidades distintas. Sin embargo, es posible que usted haya tenido problemas para traducir los colores del modelo en los tonos que ofrece la paleta. Una manera de simplificar el problema consiste en dividir los colores en tonos cálidos (cuya mezcla presentará mayor porcentaje de tierra Siena) y los fríos (que presentarán mayor tendencia azulada). Para lograr este resultado, que tanto nos recuerda al de una fotografía antigua, el secreto es utilizar menor cantidad de azul que de Siena. Debe tener presente la estructura tonal del conjunto para conseguir un equilibrio. Si empleara demasiado azul, éste desentonaría demasiado con los tonos pardos que en algunas zonas presenta la composición, y daría lugar a un contraste entre colores complementarios no premeditado y que podría oscurecer el brillante resultado de la obra (fig. 129). Le aconsejo que trate de copiar este ejercicio y que procure obtener mediante la mezcla de estos dos colores (variando la proporción entre ambos, o diluyendo o espesando las aguadas) los mismos tonos que intervienen en la obra pintada por Francesc Mas.

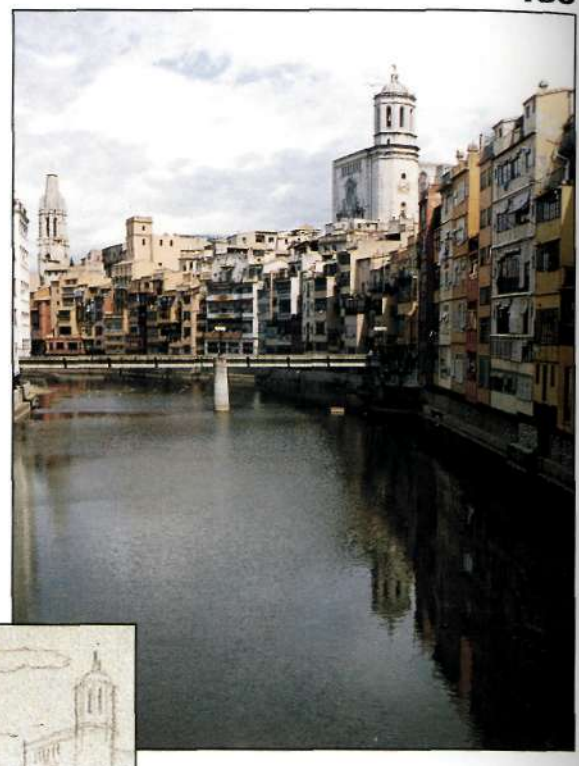
Fig. 129. Uno de los aspectos más interesantes de esta pintura es la manera en que el carácter de una obra y su atmósfera pueden alterarse con la iluminación. La intensa luz solar que penetra por entre los árboles crea maravillosos contrastes con la fría oscuridad de las sombras y el resplandor que se refleja en las paredes de las barracas de pescadores.

Pintando una Vista Urbana con Tres Colores

En el siguiente paso a paso vamos a pintar con sólo tres colores: el azul ultramar, el rojo de cadmio y el amarillo de cadmio, equivalentes, como usted sabe, a los tres colores primarios. Véalos en el detalle de la paleta que ha utilizado el artista para el desarrollo del ejercicio (fig. 134). Con estos colores convenientemente mezclados entre sí, en teoría se podría obtener cualquier color existente (digo «en teoría» porque en la realidad no es así: hay muchos colores que no pueden obtenerse con la combinación de los tres primarios). El artista que hemos seleccionado para realizar este ejercicio es el pintor Carlant, que ha demostrado una especial sensibilidad por el color a lo largo de su trayectoria artística. Vamos a tomar como modelo esta vista del río Onyar en su paso por la ciudad de Girona (fig. 130). Para pintar este paso a paso necesitará usted la pauta-guía número 39.

Como en cualquier tema urbano que exija cierto dominio de la perspectiva, el dibujo debe ser cuidadoso (fig. 131). El primer paso consiste en pintar el cielo con aguadas irregulares de azul ultramar y carmín mezclados en proporciones desiguales. Deje en blanco los espacios correspondientes a las nubes (fig. 132). Muchos artistas suelen empezar pintado el cielo, y descienden por el cuadro a medida que avanza la obra.

130



131

132

Fig. 130. Esta vista de las casas del casco antiguo de Girona con el paso del río Onyar es el modelo escogido por el artista.

Fig. 131. El dibujo debe ser meticuloso y concienzudo, pues proporciona una oportunidad para explotar la interacción entre las formas geométricas y la perspectiva.

Fig. 132. El cielo se pinta con aguadas irregulares que dan lugar a cúmulos nebulosos por donde transpira el azul del cielo.

Fig. 133. Los colores de las fachadas (ocres, Sienas, violáceos...) proporcionan un poderoso sentido al espacio de la obra, otorgando profundidad al plano del cuadro.

133

134

Fig. 134. Esta es la paleta del artista, con los tres colores primarios.

135

Fig. 135. En este punto se han cubierto los blancos del papel. De este modo se evitan errores causados por los contrastes simultáneos.

136

Fig. 136. La manera de trabajar del artista se asemeja a la de los pintores al óleo: construye la obra primero con capas finas y luego con capas más gruesas.

Fig. 137. El artista inició su trabajo con veladuras semitransparentes. Ahora es el momento de densificar la pintura para pintar las aperturas de los edificios y resolver algunos detalles lineales.

137

Pase ahora a dar una primera capa a las fachadas de las casas que penden sobre el río. Como puede ver, éstas presentan colores dispares: pardos, ocres, grises y azulados. Los pardos se logran combinando un poco de rojo, otro tanto de amarillo y apenas una punta de azul. Para obtener el ocre realice la misma operación, aunque con mayor presencia de amarillo. Para el gris violáceo basta con mezclar en proporciones iguales rojo y azul y embrutecerlo con una punta de amarillo. Como puede ver, el artista apenas ha detallado la forma de las casas. Se ha limitado a extender aguadas uniformes, variando la for-ma y el color en cada una de las fachadas. Sin embargo, sí podemos apreciar cierta intención volumétrica en las torres de las iglesias del fondo (fig. 133). Haga usted lo mismo. Resuelva ahora la superficie del río que cruza mansamente la ciudad con una aguada de azul ultramar algo embrutecida de amarillo; las franjas laterales en la zona más anaranjada (que luego oscureceremos), correspondiente al reflejo de las fachadas sobre el agua, con rojo y amarillo, y la franja violeta de la parte sombreada de la orilla derecha (fig. 135) con azul y rojo. Mezcle entre sí los tres colores para obtener ese violeta tan intenso que se observa en la base de las casas de la derecha. Extienda nuevas aguadas de color pardusco sobre la superficie del agua. Observe que la aguada no es uniforme, sino que refleja en cierto modo el color de la fachada que se proyecta en el agua. Pinte la orilla del río de debajo del puente con un color verdusco (3/4 de amarillo por 1/4 de azul). El puente, por el momento, lo reservaremos del color blanco del papel, ya lo pintará en pasos posteriores cuando las aguadas que lo rodean hayan secado correctamente (fig. 136).

Remate las formas y los colores: las manchas, las sombras de los aleros de los tejados y de las casas y las aperturas de las fachadas con rojo, una pizca de amarillo y lo mismo de azul (fig. 137).

Utilice un pincel pequeño para realizar esta tarea. Vea cómo, poco a poco, los edificios presentan una fisonomía fácilmente reconocible. No hace falta ser demasiado escrupuloso en detallar la forma de las ventanas, balcones o porticones, bastará con insinuarlos. Observe también que, por otro lado, tras unas leves aguadas, se ha conseguido un parecido destacable tanto en la fachada de la catedral como en la iglesia gótica de la izquierda (fig. 138).

Dejamos por un instante la tarea en el último término para proseguir el trabajo de los reflejos, con las aguadas anteriores ya secas. Se trata ahora de coger un pincel mediano y pintar densas líneas, a modo de zigzag, con color tierra, para ayudar a transmitir la constante movilidad de la superficie del río. De este modo, las fachadas que en él se reflejan parecen sacudidas por un temblor que desdibuja su perfil y confunde los detalles (fig. 139). Oscurezca el cielo con nuevas aguadas violáceas.

Coja un pincel grueso del número 12 y trabaje la superficie del agua con trazos horizontales, de manera que el rastro del pincel sea aún visible tras aplicar el lavado. Prosiga detallando, ahora con el pincel pequeño, el grupo de casas de la derecha, las que se encuentran más cercanas al espectador. Aquí la precisión de los detalles debería ser mayor que en el último término. Por lo tanto, las ventanas y los balcones aparecerán más definidos (fig. 140).

La verdad es que está ya casi todo resuelto; sólo queda añadir algunas pinceladas más en los reflejos, oscurecer las sombras de la catedral, añadir nuevos tonos amarillentos en el curso de agua para mitigar los blancos del papel, y atar algún cabo suelto que pueda quedar. Este problema, el de terminar los cuadros, no se soluciona entrando en pequeños detalles anecdóticos. No se confunda: lo que hay que hacer en todo momento es observar el cuadro globalmente intentando ver qué es «lo que le falta», o si hay algo que impide que la obra presente la coherencia o el equilibrio deseado. Puede ser que usted haya emborrachado el cuadro con

138

Fig. 138. Las líneas y las manchas de color intenso se superponen a la serie de aguadas planas que determinan el color de las fachadas de las casas.

139

Fig. 139. Uno de los fenómenos visuales más interesantes de esta composición son los reflejos sobre el agua del río, que a menudo se distorsionan de extrañas maneras.

140

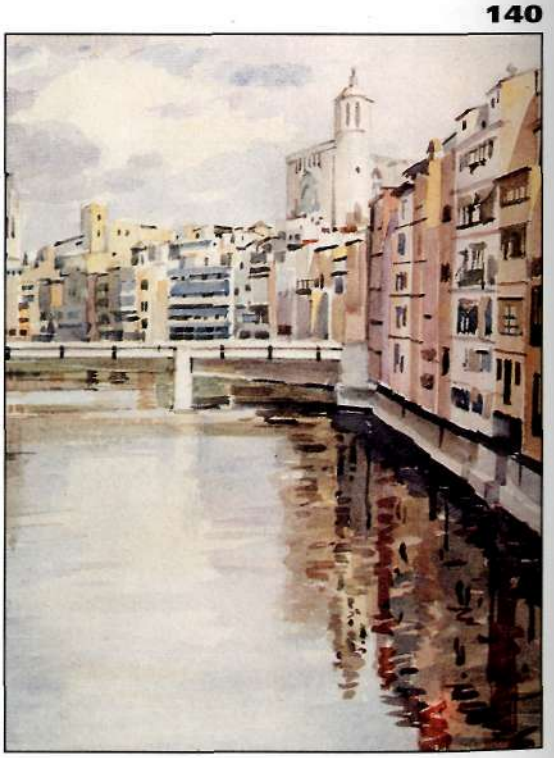


Fig. 140. Finalmente, sólo queda por pintar las fachadas de la derecha, añadir algunos detalles en los reflejos del agua y reforzar el cielo y la silueta de la catedral.

CONSEJOS

– Es conveniente reservar, desde un buen principio, los blancos del papel para representar zonas iluminadas, así como utilizar el recurso de provocar contrastes allí donde aparentemente no los hay.

– Además de experimentar con la mezcla de colores, el recurso de pintar mediante sucesivas veladuras le facilitará la obtención de nuevas variaciones o valores.

– Siempre que decida resolver degradados, como la superficie del agua, no olvide trabajar

141

colores densos y espesos. Es perfectamente válido, aunque de buen seguro su obra no presentará el mismo aspecto que la realizada por Carlant. Por ello, le aconsejo que no tenga prisa por acabar el cuadro. Trabaje desde el principio con suaves lavados, pues en las fachadas de las casas la variación de matices es sutil, a veces ínfima. Tenga usted paciencia y experimente con la mezcla o combinación de estos tres pigmentos. Si cree que le puede servir de ayuda, trate de hacer previamente degradados tonales y ruedas cromáticas con los tres colores recomendados para comprobar sus posibilidades (fig. 141).

Fig. 141. Esta preciosa composición representa un paisaje urbano en una de sus versiones más atractivas: un concierto de elementos urbanos y elementos naturales como el río.

Pintando con Todos los Colores

Si usted ha realizado los ejercicios propuestos con anterioridad comprobará que pintar con toda la paleta le resultará ahora más fácil y fructífero. Otra vez contaremos con la intervención del artista del ejercicio anterior, Carlant, para pintar este paso a paso a la acuarela. El pintor ha decidido tomar como modelo este soleado paisaje de la costa turca, dada su luminosidad y sus posibilidades cromáticas para pintar con toda la paleta de colores (fig. 142). Empiece, como siempre, dibujando el modelo con un lápiz 2B, sobre un papel de acuarela montado en un soporte rígido.

Seguidamente, sitúe las primeras aguadas, que inicialmente deben ser semitransparentes: pinte el agua del mar con un azul de cobalto muy diluido y la costa de un ocre claro, con la incorporación de un violeta casi imperceptible para señalar las principales zonas de sombra (fig. 143).

Comparando el dibujo de la obra con el modelo real, seguramente habrá comprobado que el artista ha decidido añadir un cielo al cuadro. Esto responde a razones estéticas y compositivas.

Empiece a pintar las casas, los relieves y las hendiduras de las rocas con colores pardos. Para ello, utilice un color tierra al que añadirá carmín, un toque de Siena con una pizca de ocre, y otro toque de Siena agrisado con azul. Combine el resultado de estas mezclas de tal manera que la zona costera vaya adquiriendo volumen desde un buen principio (fig. 144).

142

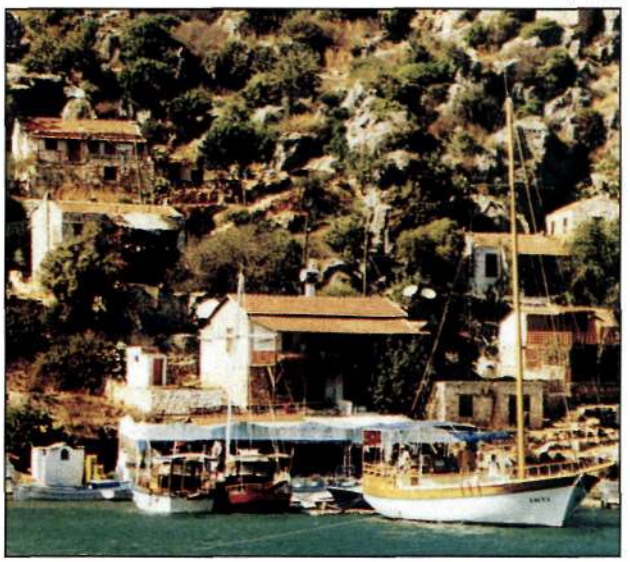


Fig. 142. El tema que vamos a pintar es esta interesante vista marinera de un pequeño puerto mediterráneo de la costa de Turquía.

143

144

145

Fig. 143. Tras el dibujo inicial, el artista inicia la coloración aplicando aguadas transparentes y de colores variados.

Fig. 144. Poco a poco los tonos van cogiendo cuerpo. Ya podemos identificar los elementos principales del cuadro.

Fig. 145. Tome un pincel pequeño y resuelva las hendiduras de las rocas con aguadas de colores más densos.

Sitúe algunas manchas de la vegetación con variaciones que vayan desde un verde oliva a un tierra sombra natural. Con azul ultramar pinte los toldos de las terrazas del muelle, y con un pincel mediano continúe trabajando los arbustos que crecen entre las rocas y las aristas y las cavidades de la montaña, o sea, las ondulaciones propias del terreno.

Trabaje con manchas limpias de color, con colores claros y uniformes. A medida que éstas se van yuxtaponiendo, la obra va cobrando cuerpo y volumen (fig. 145).

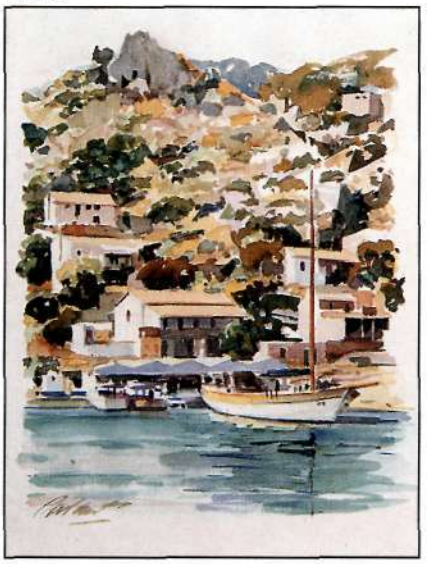
Como puede ver en este estado, el artista, con colores más intensos, ha definido las variaciones tonales de las rocas, de la vegetación y de las casas, combinando el verde esmeralda, el verde oliva, el ocre y el tierra sombra tostada con otros colores. Por otra parte, ha decidido dejar en blanco el color del cielo y pequeños espacios entre las rocas, que en fases posteriores pintará de color ocre para simular la hierba dorada bajo el ardiente sol (fig. 146). Haga usted lo mis-mo. Con aguadas violetas de intensidad media represente las fachadas sombreadas de las casas, y con un pincel pequeño pinte el mástil de la embarcación con tierra sombra natural.

Vuelva al primer término y coja un pincel grande, bastará con uno del número 10. Aplique sucesivas aguadas sobre húmedo de azul de cobalto, azul ultramar y rosado en el agua del mar. Deje que las pinceladas se fundan entre ellas, formando pequeños degradados y límites desdibujados y poco precisos. Como puede ver, el artista deja pequeños espacios en blanco por donde transpira la aguada anterior, mucho más clara. Vaya al término medio y pinte con un violeta intenso las puertas y las ventanas de las casas. Con un poco de verde esmeralda diluido y ocre empiece a recubrir los espacios blanquecinos de la ladera de la montaña (fig. 147).

La sesión ha ido avanzando paulatinamente hasta llegar al estado actual. Ahora sólo queda realzar la profundidad de la obra pintando la embarcación que se encuentra en el primer término, y definir el muelle y las terrazas de los bares de la orilla. El movimiento sinuoso del agua se transmite con pinceladas variadas y creativas; intente que describan los movimientos del agua para impedir que la composición tenga una apariencia estética. Proyecte a la derecha la sombra de la embarcación sobre el mar. La resolución de más o menos detalles con respecto al modelo lo dejo de su cuenta.

Y he aquí la obra ya terminada, ahora sólo queda firmarla. La preocupación por la composición y la armonía cromática han dado como resultado esta fresca acuarela de Carlant.

148



CONSEJOS

– No mezcle más de tres colores a la vez, ya que esto podría dar lugar a tonos embrutecidos y demasiado oscuros.

– Es primordial pintar con colores limpios para lograr tonalidades más intensas y brillantes, y por eso debe usted limpiar continuamente los pinceles con trozos de periódico o papel.

146

147

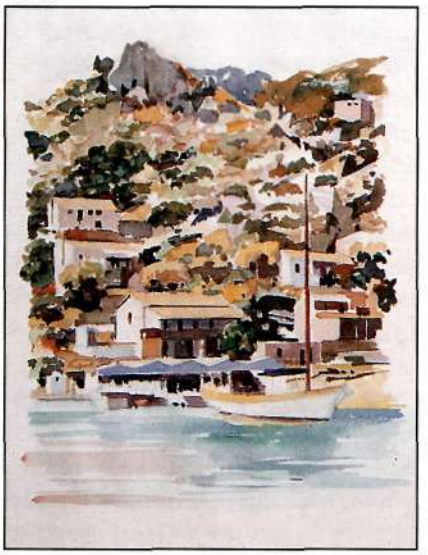


Fig. 146. En este estado ya se ha logrado una primera valoración tonal que cubre la totalidad del dibujo. Es el momento de decidir qué espacios vamos a dejar en blanco y qué colores tienen que intensificarse.

Fig. 147. Aborde ahora el primer término, aplicando suaves aguadas sobre la superficie del mástil y contrastando aún más las embarcaciones.

Fig. 148. La combinación de veladuras y aguadas planas produce una maravillosa profundidad de color, mientras que el vivo trabajo de los pinceles sobre el agua confiere una sensación de movimiento y evoca las efímeras cualidades de luz y sombra.

Pintando un Paisaje con Colores Cálidos

Óscar Sanchís, nuestro próximo invitado, es un acuarelista que destaca por el dominio del cromatismo y la profundidad en su obra. Va a pintar para nosotros un paisaje utilizando sólo un segmento del círculo cromático, el correspondiente a la gama de colores cálidos. El modelo es una bella vista de un valle desde Cordes-sur-ciel, un pintoresco pueblo de la región del Midi francés (fig. 149). Lo primero que debería usted hacer es estudiar el modelo y su tendencia cromática. Observará que éste presenta un predominio de verdes y grises. Vamos a invertir esta tendencia inicial creando una armonía dominada por rojizos y anaranjados en la obra que vamos a pintar. Es importante relacionar el tema y sus posibilidades expresivas con una gama de colores determinada, pensando que, como en este caso, es el artista quien da a la obra esta tendencia cromática mediante la interpretación personal.

Óscar Sanchís resuelve el boceto previo de la pintura con un lápiz 2B y un encajado de síntesis, en el que dibuja y sitúa las líneas básicas del tema (fig. 150). Haga usted lo mismo. Puede ver este dibujo en la pautaguía número 40. Por favor, tómela y pinte siguiendo las indicaciones que vienen a continuación.

Inicie la pintura por la parte superior, pintando el cielo y las montañas más alejadas mediante la técnica de húmedo sobre húmedo, con aguadas amarillas, violáceas y azul ultramar. Existe una tendencia a resolver de manera definitiva algunas zonas. Fíjese cómo la pintura se ha distribuido suavemente sobre la superficie para conseguir el efecto de levedad y atmósfera interpuesta (fig. 151). No siempre es aconsejable pintar el cielo de amarillo y violeta si no se trata de una puesta de sol, pero en este caso la elección es acertada, pues el artista pretende poner en primer plano los rojos, amarillos y ocres para que estos colores formen una relación armónica con el cielo sin interferir en nuestra percepción del paisaje.

149

Fig. 149. Este es el modelo que Óscar Sanchís va a pintar. Se trata de una amplia panorámica del valle de Cordes-sur-ciel, una bella localidad del sur de Francia.

150

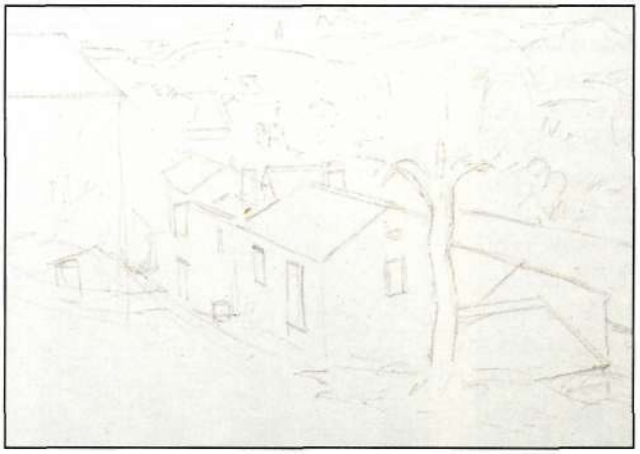


Fig. 150. Con un lápiz del número 2, el artista empieza a dibujar y a definir el tema. En unos instantes establece los ejes básicos de la composición.

151

Fig. 151. Óscar Sanchís comienza a pintar la zona del cielo con múltiples matices de azul, amarillo, ocre y violeta, que deposita con un pincel bastante grande.

152

153

154

Siga descendiendo por la superficie del papel, pintando con un ocre-verdusco y con verde oliva algo manchado de carmín la colina de la derecha y los campos de trigo más alejados (fig. 152). El artista emplea pinceles grandes deliberadamente, para eludir los detalles. Esta táctica resulta útil cuando se quiere acometer una pintura con una concepción amplia y atrevida.

Una vez resuelto el fondo, empiece a trabajar el término central aplicando aguadas de intensidad media (tierra Siena y carmín) en los tejados de las casas. Con el color más saturado, pinte la fachada sombreada de la casa de la izquierda: tierra sombra natural y naranja en la zona más iluminada, tierra sombra natural y una pizca de violeta en la zona intermedia, y rojo y una punta de violeta donde la sombra se hace más intensa (fig. 153).

Con la mezcla sobre húmedo de amarillo, tierra sombra natural y rojo, es decir, dejando que los colores se fundan sobre la superficie del papel, pinte la tierra de la parte inferior de la obra. Con los mismos colores, aunque con mayor proporción de tierra sombra natural en las sombras y añadiendo ocre en las zonas iluminadas, resuelva a la primera el grupo de casas del centro (fig. 154). Con un pincel mediano pinte los árboles: tierra sombra tostada y tierra Siena para

Fig. 152. Continúe, igual que ha hecho el artista, con el mismo pincel, descendiendo por la superficie del cuadro. Ahora es el momento de pintar las colinas lejanas armonizando los colores con las anteriores aguadas.

Fig. 153. Manche ahora, con colores de una tendencia más cálida, los tejados de las casas en fuerte contraste con los términos más alejados.

Fig. 154. Prosiga elaborando el primer plano con aguadas extensas de intensidad media, y pinceladas muy sintéticas y bien valoradas.

el tronco y las ramas, y ocre con una punta de rojo en el follaje. Óscar Sanchís resuelve la forma de los árboles, las casas y el color a la vez, dibuja y pinta al mismo tiempo con una seguridad y rapidez extraordinarias, desliza el pincel por la obra como si hubiera ensayado y pintado la misma acuarela muchas veces, y perfila y reserva las formas claras o blancas igual que si los pinceles tuvieran vida propia. Trate de imitar esta actitud.

Poco a poco, vaya resolviendo las zonas intermedias con un continuo de manchas abstractas y poco definidas de color verdusco, ocre, Siena, y tierra sombra tostada para la vegetación más espesa. En este estado puede observar que, tanto los árboles del primer término como las colinas del fondo, han sido simplificados y tratados como grandes zonas de color. La estructura pictórica de toda la superficie es casi abstracta, pero conserva el detalle suficiente para que las casas y los árboles del primer término se destaquen (fig. 155).

El artista explota la versatilidad de la acuarela aplicando nuevas aguadas semitransparentes en el primer plano, donde se observan pinceladas de pintura Siena rojiza y acuosa sobre la aguada anterior. Con un pincel mediano define aún más la vegetación del plano intermedio, añadiendo nuevas manchas que contribuyen a recrear la textura propia de la vegetación y los efectos de luz sobre las hojas. Termine por dibujar-pintar las casas de la derecha con aguadas semitransparentes ocres y violáceas. Observe que la mezcla continua de colores no impide que el conjunto presente una dominante de colores anaranjados (fig. 156).

La síntesis, la abstracción colorista de las formas y una sensibilidad especial para la luz han dado como resultado este alegre y muy interesante cuadro de Óscar Sanchís. Si compara esta imagen con la de la página anterior, se dará cuenta de que en la zona intermedia los colores son ahora más ajustados y presentan mayor variedad de manchas. La obra apenas presenta finos detalles, trabajos minuciosos, pues se trata de un

155

Fig. 155. Observe la calidez que adquiere la obra en este momento, tras la resolución del primer término.

156

Fig. 156. En esta fase el artista añade progresivamente más materia para modificar y matizar las aguadas anteriores.

estudio de mezclas de color y no de una copia fotográfica del modelo. Sin embargo, a pesar de que todo aparezca poco contrastado, las relaciones entre los colores son muy armónicas. No debería haber mucho enfrentamiento entre los verdes y los tonos cálidos, ambos deberían estar siempre en consonancia a pesar de las evidentes diferencias cromáticas. Es posible que usted haya cometido el error de pintar con azules o verdes demasiado puros, poco rebajados. Si es así, su obra estaría más cerca de una estética «fauvista», con colores puros y brillantes, que dentro de una gama armónica de colores cálidos, que es lo que pretendemos en este ejercicio. Para ello existen dos soluciones posibles: la primera volver a repetir la pintura prestando más atención al color resultante de la mezcla, y la segunda aplicar un lavado ocre sobre los verdes y los azules que sean demasiado inarmónicos, «demasiado chillones». De esta manera, la veladura apagará la estridencia inicial y acercará el color a la dominante cromática de la obra (fig. 157).

Fig. 157. Cuando llegamos a este punto, el punto final del cuadro, apenas podemos añadir nada a lo que ya hemos dicho. El artista, para finalizar, ha redefinido aquello que le parecía excesivamente plano y ambiguo.

CONSEJOS

– Tenemos que recordar que la gama armónica de colores cálidos no excluye los verdes, azules y violetas, que pueden estar presentes en el cuadro, pero siempre en proporción menor y con una tendencia cálida.
– No caiga en el detallismo minucioso y la resolución de las formas.
– Evite la acumulación excesiva de valores en los términos alejados, pues podrían sembrar confusión en el espectador y reducir el efecto de profundidad, de contraste y de atmósfera.

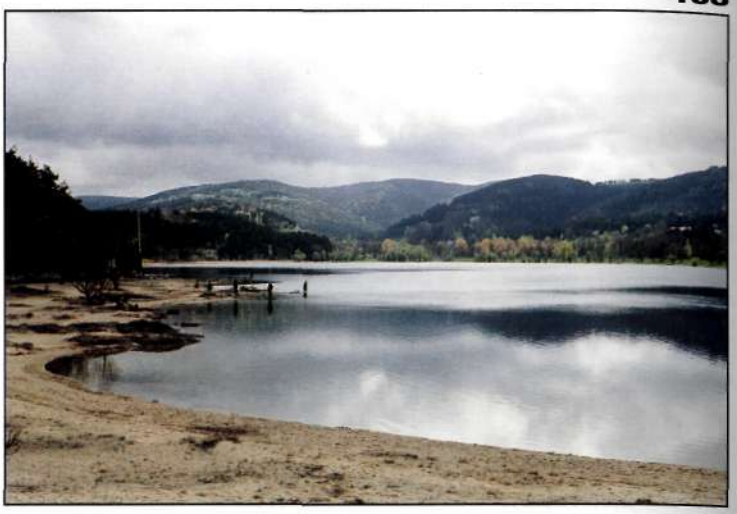
Pintando un Paisaje Nublado con Colores Fríos

Si en la obra anterior veíamos que el artista daba una interpretación cálida a los colores del paisaje, en ésta Josep Antoni Domingo utilizará la gama opuesta, la de los colores fríos, para pintar un la vista de un lago durante un día nublado. Para este cuadro ha elegido un paisaje con una atractiva combinación de colores y texturas: se trata del lago de Revel (Francia) en un día gris (fig. 158). Los días nublados mitigan la brillantez e intensidad de los colores, y por eso el artista pintará con la gama fría, compuesta de colores más apagados que los del ejercicio anterior.

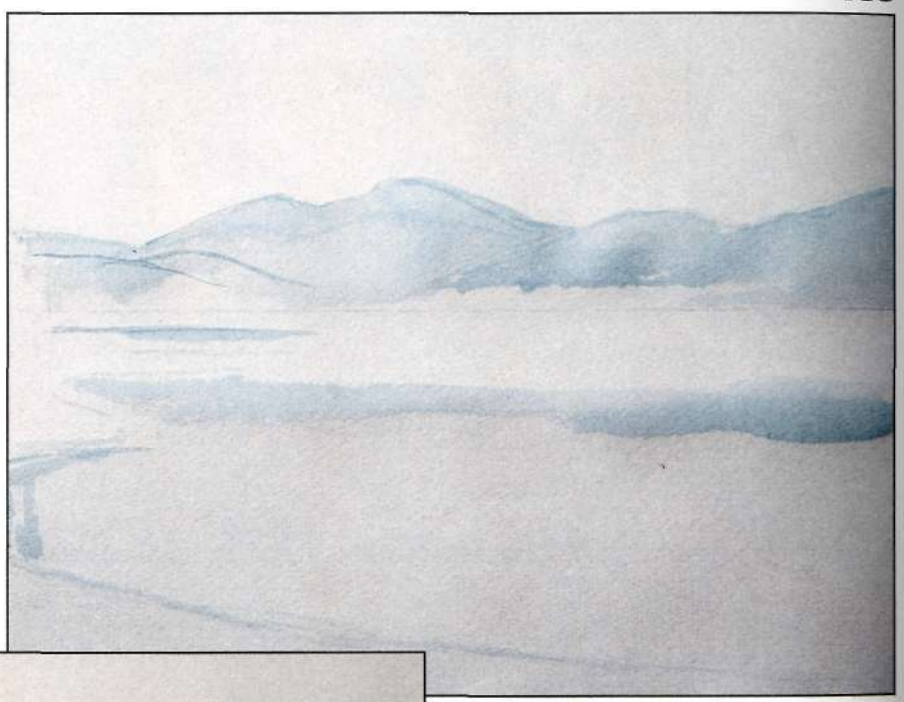
Para conseguir la mezcla de colores dentro de la gama fría, escoja una paleta compuesta por un poco de carmín, verde de cromo, verde esmeralda, azul de cobalto, azul ultramar, tierra sombra natural, tierra sombra tostada y ocre.

El artista tiene que representar el color local y captar también la atmósfera que depende de la luz que ilumina el modelo. Para conseguirlo, empieza aplicando a modo de encaje unas aguadas de azul de cobalto muy diluidas en agua (fig. 159). Josep Antoni Domingo no suele realizar habitualmente dibujo preparatorio en sus obras, construye el cuadro de menos a más, a partir de veladuras. De todos, modos si usted no se ve con

158



159



160

Fig. 158. Este es el modelo, la vista de un lago del sur de Francia. Como puede observar, la composición es perfecta y muy equilibrada.

Fig. 159. El artista prescinde de dibujo previo y realiza un breve boceto con la punta del pincel.

Fig. 160. Los colores claros y transparentes definen las primeras aguadas que aparecen en el paisaje.

208

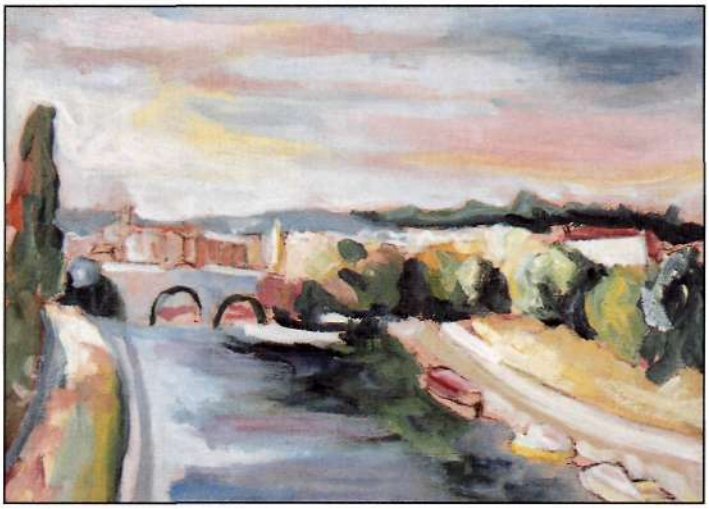


Fig. 208. Preste mucha atención a los contornos de las nubes, para que se fundan de forma natural en la atmósfera envolvente.

209

Fig. 209. En la pintura de Joan Gispert la pincelada juega un papel muy significativo y el color se intensifica, sacrificándose a él la precisión descriptiva de la obra.

parte superior del cielo. Sin acabar de mezclar la pintura en la paleta, el artista da pinceladas ligeras superponiendo los colores (fig. 208).

Joan Gispert lo trabaja todo a la vez: extiende el color con un pincel, con los dedos, rasca, vuelve a cubrir, redibuja con un pequeño pincel cargado de color, matiza... Es una actividad muy intensa gracias a la que, casi por arte de magia, van precisándose la forma de los edificios, el puente, las embarcaciones con sus respectivos reflejos, el grupo de casas del fondo (fig. 209).

Con un pincel pequeño termine de elaborar el puente, y déle ya la forma definitiva mediante un perfilado lineal de azul intenso. Con un color violáceo pinte las aberturas de los edificios que aparecen en el último término. Bastará con una sucesión de puntos para describir las ventanas. Pinte con amarillo de Nápoles los pequeños reflejos de luz sobre la hierba de la orilla izquierda. Finalmente, agregue pinceladas violáceas, donde se adivine la presencia de rojo de cadmio, en el grupo de árboles de la derecha. Vea cómo los mismos colores utilizados para pintar las nubes se re-

CONSEJOS

– Los fondos de color son aconsejables, pues le permitirán poder utilizar desde un buen principio tanto colores claros como oscuros, dado que la pintura al óleo es opaca. Deberían prepararse unos días antes, para permitir que la masa pictórica tenga tiempo de secarse.

– No tema aplicar la pintura con empastes, ni embrutecer demasiado los colores: si una cosa le permite este ejercicio es la informalidad.

– Para las primeras fases de manchado es aconsejable diluir un poco el color con aguarrás, pero a medida que avanza el ejercicio esta práctica debe abandonarse para emplear una pintura más matérica.

210

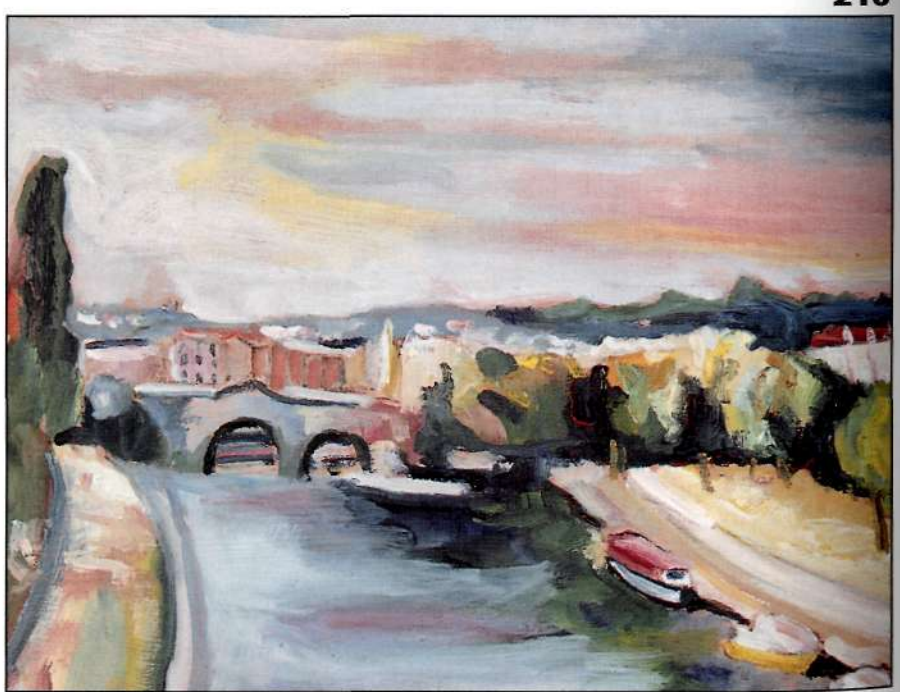
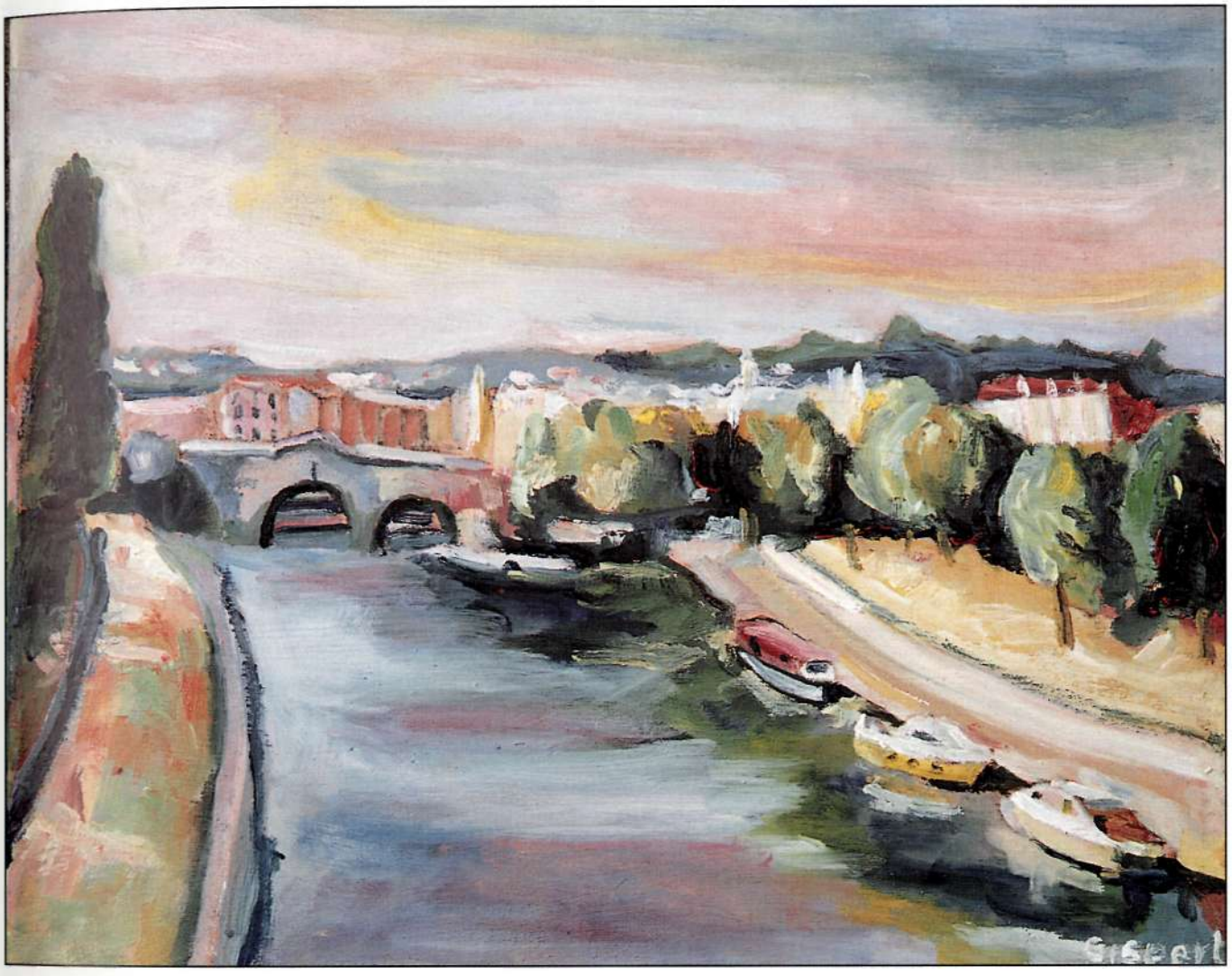


Fig. 210. A menudo es factible transmitir el ambiente del lugar a través del color y de la textura, con tonos luminosos o fuertes contrastes de luz.

211



piten a lo largo de la obra, lo que envuelve la escena en una luz homogénea. Los colores son los que determinan la armonía de la obra (fig. 210). En esta obra el artista ha sacrificado todos los detalles en favor de la expresividad cromática. El resultado destaca por su riqueza colorística. Más que una obra naturalista, se trata de una brillante interpretación del paisaje urbano. Fíjese en que, a pesar de que no hay ningún elemento demasiado definido ni se ha intentado dotar al paisaje urbano de la precisión que suele asociarse a los dibujos o pinturas arquitectónicos, la obra terminada transmite con fuerza el carácter del lugar (fig. 211).

Si usted ha practicado este ejercicio con el artista, seguramente habrá caído en la tentación de pintar con colores grisados o marronáceos las partes sombreadas. Tendría que ser usted más atrevido y utilizar sombras poco naturales, de colores rojos, verdes o azules. Estas sombras tan coloreadas, vistas desde lejos, dan lugar a una resplandeciente y vivaz vista urbana. Si usted pinta una obra como ésta tiene dos opciones: mezclar los colores en la paleta, con lo que conseguiría un cuadro de colores limpios, brillantes, donde las masas de color se encuentran yuxtapuestas, pero aisladas y entrecortadas, o bien mezclar los colores en la superficie del cuadro, como en este caso en que los colores aparecen más embrutecidos y difuminados, los contornos se mezclan entre sí y el rastro del pincel se evidencia a lo largo de la superficie de la obra. Si usted está realmente interesado por las mezclas de colores, le aconsejo la segunda opción.

Fig. 211. Como puede ver en esta obra terminada, la herencia artística de los impresionistas es hoy compartida por muchos pintores, que utilizan el óleo para realizar sus temas urbanos según los principios de aquella escuela.

Mezclando los Colores con Espátula

En este último ejercicio le proponemos mezclar la pintura al óleo sobre el soporte pictórico con espátula. La pintura con espátula es una técnica de «empaste» (del cual ya hemos hablado en la primera parte del libro). Para este paso a paso vamos a contar con la colaboración de Óscar Sanchís, que ya ha trabajado con nosotros en ejercicios anteriores. Para realizar este ejercicio, además de colores al óleo, necesitará un par de espátulas para pintar, que son distintas a las que se utilizan para mezclar la pintura o limpiar la paleta. Las espátulas para pintar tienen mangos acodillados y hojas extremadamente flexibles (fig. 223, en la pág. 629). El modelo es un interior, una bella estampa de un invernáculo de principios de siglo en el parque de la Ciudadela de Barcelona (fig. 212). El punto de vista es interesante, una composición en diagonal que fuga hacia la derecha del cuadro, y la ambigüedad de la composición parece ser un indicio del interés que tiene el artista por el nuevo enfoque expresionista del espacio y la materia pictórica.

Antes de empezar, debe tener en cuenta que la pintura aplicada con pincel puede ser diluida, concentrada o tener una consistencia media, pero cuando se aplica con espátula siempre tiene que ser espesa. Para este ejercicio coja la pauta-guía número 42 y fíjela a un soporte rígido con cinta adhesiva.

En la ilustración (fig. 213) puede observar la base coloreada con la que el artista ha imprimado la tela antes de empezar a trabajar. Como ya dije en el capítulo anterior, es mejor preparar la base de la tela dos o tres días antes, y así ya habrá secado cuando se empiece a pintar. Una vez que la base esté seca, coja un pincel mediano y sitúe las formas fundamentales y masas tonales del modelo, trabajando primero los colores locales con pintura muy diluida. No se limite a pintar formas planas, sino que debe intentar crear formas y volúmenes utilizando pintura casi monocromática. Le aconsejo que emplee un pincel de cerdas y pintura más seca para realizar esta tarea. Mezcle cierta cantidad de pintura espesa (azul ultramar, verde esmeralda, rojo de cadmio y tierra Siena), cargue la espátula con ella y extiéndala sobre el soporte, permitiendo que los diversos colores se mezclen sobre la superficie del cuadro. Procure trabajar desde el principio la vegetación, es decir, aplique la pintura de manera que la forma orgánica de las hojas de las plantas se refleje (fig. 214).

Para explicar los volúmenes y crear las formas de la vegetación de la izquierda, primero es necesario trabajar las partes más densas y oscuras, elaborando la forma de las plantas con distintas tonalidades de semejante intensidad, en lugar de utilizar colores apagados o neutros. Es necesario tra-

212

Fig. 212. El modelo es un invernáculo de plantas tropicales en el parque de la Ciudadela de Barcelona.

Fig. 213. Aplique pinceladas con la técnica de pintar en seco; con ello obtendrá un primer boceto con una textura plumosa.

Fig. 214. Como puede ver, la espátula posee una hoja blanda y flexible que le permitirá aplicar la pintura de distintas maneras. Con su mango en forma de manivela podrá mantener la mano alejada de la superficie fresca mientras trabaja.

213

214

bajar con la muñeca, moldear y dirigir el empaste para que la masa pictórica describa la forma de cada hoja o planta (fig. 215). No se trata sólo de pintar, sino en cierto modo también de esculpir.

Tome un poco de color blanco (que embrutecerá con una pizca de color tierra hasta formar un beis claro) y pinte la luz que penetra por el techo del invernadero. La espátula del artista aplasta la pintura contra la superficie y deja tras de sí una serie de manchas lisas, con un ligero relieve donde termina la aplicación del color. Haga usted lo mismo: arrastre la pintura sobre la superficie formando una capa fina (fig. 216).

Para alterar los colores del follaje, utilice la mezcla de verde y amarillo y pinte las hojas que reciben la incidencia de la luz. Después mánchelas con ocre y blanco, aplicados por el procedimiento de húmedo sobre húmedo en pequeños trazos, y con una sola pasada de espátula cargada con ambos colores al mismo tiempo (fig. 218). El empaste de colores y las gruesas pinceladas evocan variadas texturas que remarcan las formas del motivo.

No tiene por qué limitarse a usar la parte plana de la espátula. Con el borde se consiguen las finas líneas de las columnas y de los arcos del techo, y con la punta se pueden realizar raspados que den mayor precisión a la forma y textura de las hojas (fig. 217).

Presionando ligeramente la espátula a medida que trabaja, el artista hace que la punta arañe la pintura, y así combina la pintura con espátula con una especie de esgrafiado. Trabajar con la espátula de esta manera permite también describir los motivos arquitectónicos que caracterizan este interior hecho de arcos y columnas, como los pabe-

215

Fig. 215. El follaje se interpreta mediante trazos toscos realizados con la espátula, cargada a la vez de varios colores de tendencia oscura.

Fig. 216. El artista extiende el color sobre la superficie con una espátula triangular, untada de pintura tal y como sale del tubo.

216

Fig. 217. Un buen uso de la técnica conlleva la utilización de muchos colores, que se mezclan sobre el soporte formando grumos y borrones.

217

218

Fig. 218. Extienda el color de manera lisa para pintar la luz que penetra por el techo y el reflejo del suelo.

219

llones modernistas (fig. 219). En la parte superior de la obra el artista ha trazado un rayado de líneas paralelas a modo de persiana, que se ha ejecutado aplicando el color con el filo de la espátula algo inclinado. Ahora fíjese en el suelo. Puede dar variedad a la composición contrastando áreas de pintura extendida en capas muy finas con otras de fuerte textura. Aplique pequeñas manchas de un verde más claro y algunos trazos de azul ultramar y carmín para reforzar el elemento lineal de la vegetación. En los detalles debería usted utilizar la espátula triangular. Como colofón, se añadieron algunos trazos de pintura gris y negra para completar la definición de las sombras de la cubierta que se proyectan sobre el suelo iluminado, en el primer término (fig. 220). Esta obra de Óscar Sanchís evidencia la habilidad del artista para tratar la naturaleza. Su «pincelada» es enormemente variada y descriptiva de las formas y texturas que desea representar (fig. 221).

CONSEJOS

– La hoja ondulada es ideal para distintas aplicaciones de pintura: utilice la punta de la hoja para realizar pequeños detalles o punteados, la parte plana para modificar zonas amplias y el borde para trazar líneas.

–Al final de cada sesión raspe la pintura sobrante de la paleta con una espátula y deposítela sobre un periódico. Limpie la paleta con cualquier resto de disolvente y un trapo.

– Para raspar las capas de pintura gruesa, trabaje colocando la superficie plana de la espátula sobre el soporte.

220

221

Fig. 219. Con la espátula triangular trabaje los detalles arquitectónicos del edificio y las sombras que se proyectan en el primer término.

Fig. 220. Las líneas del esgrafiado combinadas con los empastes resaltan la expresión que, en general, transmite la imagen.

Fig. 221. Con la espátula triangular se resuelven los efectos que requieren mayor precisión, como la definición de las hojas de las plantas.

La obra terminada (fig. 222) muestra una variedad de efectos imposibles de conseguir con cualquier instrumento de pintura tradicional. Es posible que en su obra usted haya texturado la superficie en exceso. Debería usted aprender a saber combinar zonas de color plano con empastes gruesos de color, o de lo contrario el cuadro aparecerá demasiado atiborrado y sin contrastes. La pintura aplicada en capas gruesas se seca lentamente y puede ser manipulada incluso días después sobre el soporte. Por eso le ruego que se tome este ejercicio con calma: lo importante es que el resultado sea satisfactorio, por muchas veces que tengamos que rectificar la obra.

No se olvide de imprimar la tela, preferentemente con colores pardos. El color base, junto a los marcados trazos y empastes, desempeña un importante papel en el efecto final de la obra. Si usted olvidara esta fase y pintara sobre una tela blanca, por entre los espacios no pintados se adivinaría el blanco del soporte, que actuaría como pequeños destellos de luz que romperían la armonía cromática de la obra y los contornos de las masas de color.

222

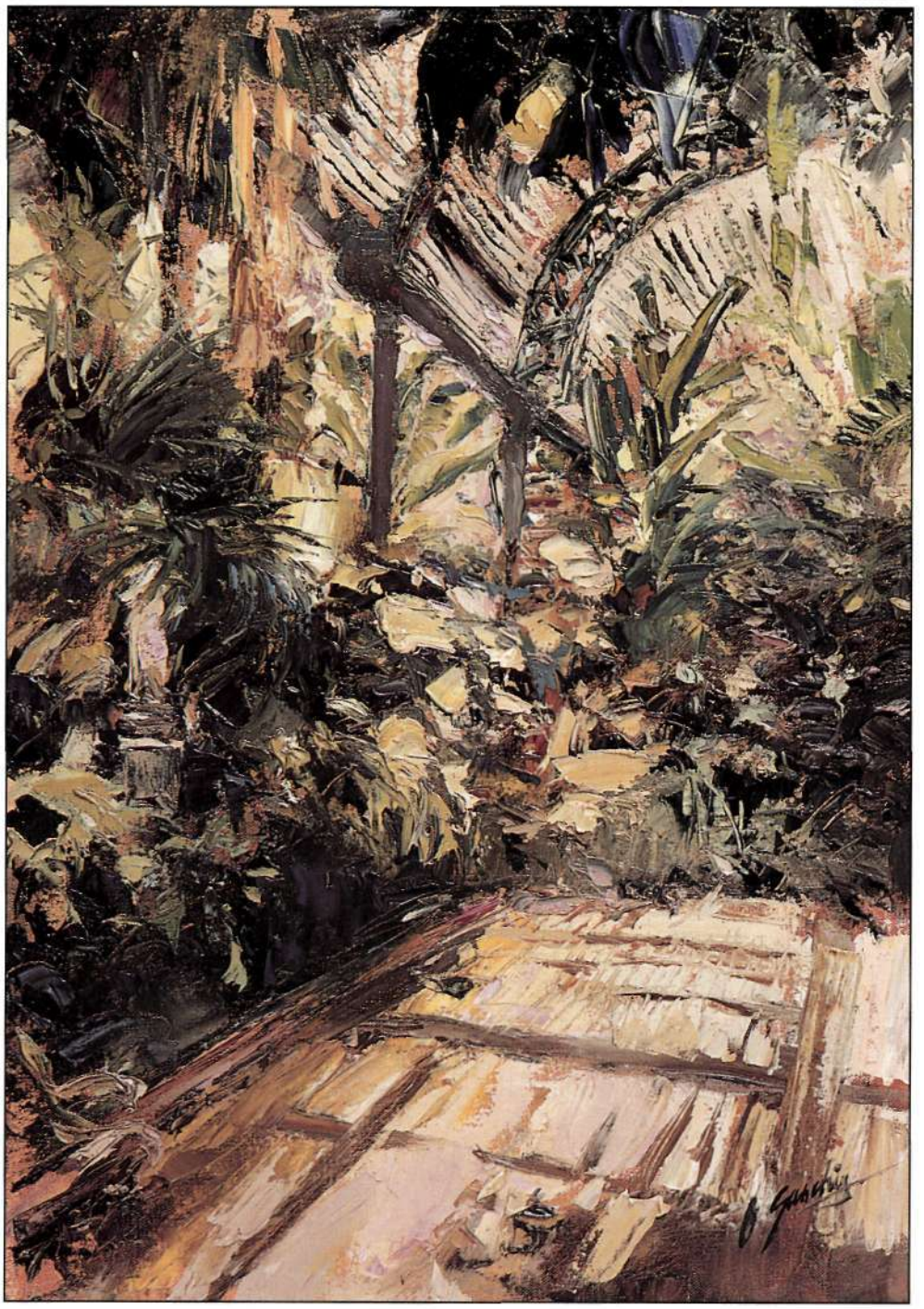


Fig. 222. Como puede ver en la obra terminada, el procedimiento de pintar con espátula permite combinar los colores densos y brillantes con la expresividad que proporciona este método de aplicar la pintura.

223

Fig. 223. Las espátulas sirven para extender los colores directamente sobre el soporte, y se comercializan en diferentes medidas.

TÉCNICAS MIXTAS

1

Fig. 1. **Ciudad de Dublín**, *de Gabriel Martín (colección particular del artista). El resultado de mezclar* **collage** *con pintura acrílica y óleo es sorprendente. Da lugar a una amalgama de colores brillantes combinados con los empastes de color embrutecido.*

Fig. 2. **Puesta de sol**, *de Bibiana Crespo (colección particular de la artista). Ésta es una obra de dos metros de altura; muchas veces el tamaño que utiliza el artista le obliga a trabajar con un procedimiento que le permite pintar con mayor fluidez. Esta obra combina la pintura lítica con los acabados al óleo.*

2

3

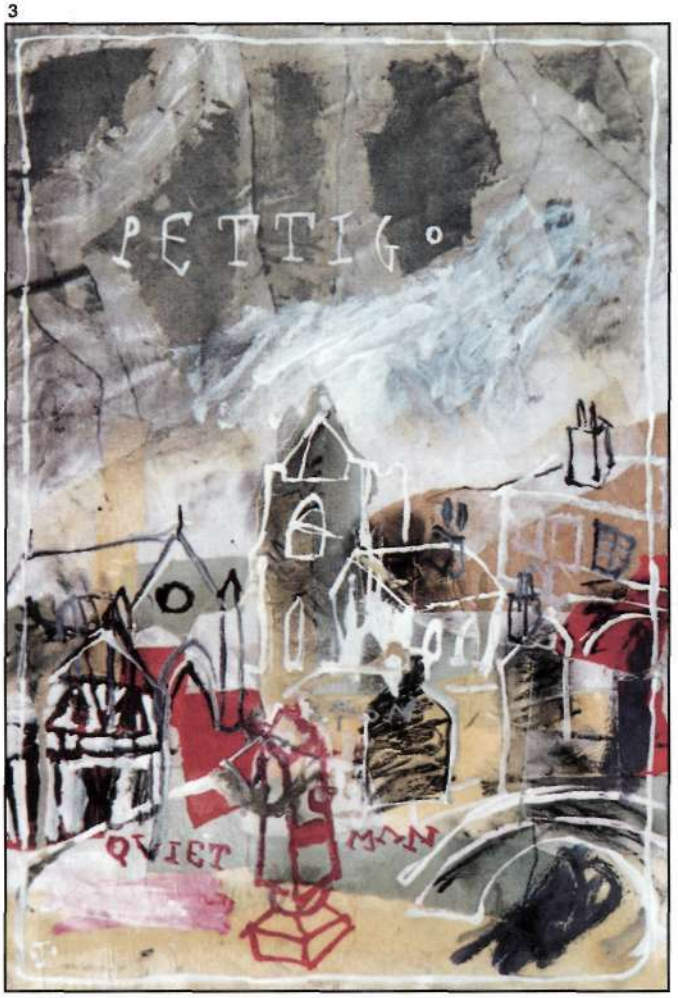


Fig. 3. **Pettigo**, *de Gabriel Martín (colección particular del artista). Las técnicas mixtas permiten un tratamiento más desinhibido, la mezcla de materiales y procedimientos distintos en una misma obra.*

La Elección de la Técnica y de los Materiales

El aspecto técnico de la pintura es uno de los que más ha evolucionado a lo largo de los siglos, y es abrumadora la diversidad de medios que pone a nuestro alcance. Ante tal variedad de técnicas pictóricas, el artista se ve obligado a conocer cómo responde cada una de ellas cuando trabaja con dichas técnicas. El conocimiento de los materiales, su manipulación, elaboración y mezcla es, por lo tanto, la base, lo primero que todo creador plástico debe conocer y dominar.

El artista alemán Emil Nolde escribió al respecto de la importancia del conocimiento de la técnica en la pintura: «La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible... El pintor transforma en obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una sola obra se forman durante el trabajo y a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el fin que se propone... La sublimación instintiva de la forma en el hecho sensible se traduce impulsivamente al plano».

Y es que muchas veces los libros que enseñan a pintar olvidan —a menudo demasiado preocupados por la historia y las formas— el conocimiento de los materiales y su manipulación, ya que no basta con tener percepciones artísticas, también se las debe poder articular convenientemente. Los artistas de antaño no sólo conocían a la perfección el comportamiento de los pigmentos y sus propios materiales, sino que ellos mismos los fabricaban, algo que de forma general ha sido superado hoy en día. En la actualidad esta faceta ya está resuelta gracias a la tecnología moderna, que pone a nuestro alcance las pinturas ya elaboradas; los avances técnicos han permitido lograr cotas de calidad de enorme importancia y al alcance de cualquiera en las tiendas de materiales artísticos. Pero las maneras del artista-artesano se aprenden y, volviendo a los orígenes, a la manipulación pura de los materiales, es fácil pintar con la misma pureza de principios y los mismos recursos que hacen posible la realización de las obras maestras de los grandes pintores de la historia del arte.

En el presente apartado se expone todo cuanto es necesario saber y asimilar para llegar a ser un artista que domine las técnicas mixtas.

Estas páginas pueden ser útiles para todas aquellas personas interesadas en el conocimiento de las técnicas mixtas más utilizadas hoy en día, así como un acercamiento a los materiales pictóricos. Es decir, se explican las obras de arte desde su materia, sus procedimientos, sus herramientas, se intenta explicar el proceso productivo de las técnicas pictóricas bidimensionales más conocidas (a pesar de que hay casos en que la materia utilizada es tridimensional, como los empastes de pintura o los materiales de incrustación, pero el resultado final es de visión plana).

«Las leyes del material rigen para todos los pintores cualesquiera que sean su orientación y naturaleza».

Pero todos estos conocimientos no tendrán ningún efecto si usted no trabaja, no practica, no pinta. Como podrá ver, los métodos y materiales utilizados en cada uno de los ejercicios que se le proponen a continuación varían muchísimo de unos a otros, de manera que añaden al proceso pictórico una dimensión más creativa y exploradora, no siempre presente en la mayoría de los manuales de pintura.

Evidentemente, los artistas han considerado siempre una ventaja el tema de los materiales de pintura y su empleo, pero esto no se ha de ver en un solo plano y desde una sola perspectiva. Al practicar comprobará cómo las técnicas mixtas tienen un efecto liberador: liberan al artista de toda sujeción académica. Vera cómo esta manera de trabajar, tan libre y desinhibida, no sólo le aportará experiencia en la técnica y el empleo de nuevas texturas y efectos, sino que le hará cuestionarse el modo en que percibimos las cosas. Aprenderá a percibir los modelos de otra manera, a utilizar la imaginación, a reinterpretar el modo en que percibimos los temas para pintar e, incluso, a inventar cosas que hablando estrictamente no se perciben. Leonardo da Vinci, en su *Tratado de pintura*, ya apuntaba algunas líneas en las que aconsejaba al artista cómo avivar y aumentar el ingenio del aprendiz de artista: «(es de gran utilidad) el mirar muros salpicados de manchas, o de piedras de tonalidades variadas. Si has de imaginar un lugar cualquiera, podrás ver allí semejanzas de paisajes diversos, ornados de montañas, ríos, rocas, árboles, grandes llanuras, valles y colinas de diversas formas; y aún podrás ver batallas y gestos rápidos de extrañas figuras y cosas infinitas que podrás reducir a íntegra y buena forma; ocurre con tales paredes y mezclas como con el sonido de las campanas en cuyos toques encontrarás cada palabra y cada nombre que imagines».

Después de esto, sólo me queda animarle a que se deje seducir por los materiales y la práctica de las técnicas mixtas.

4

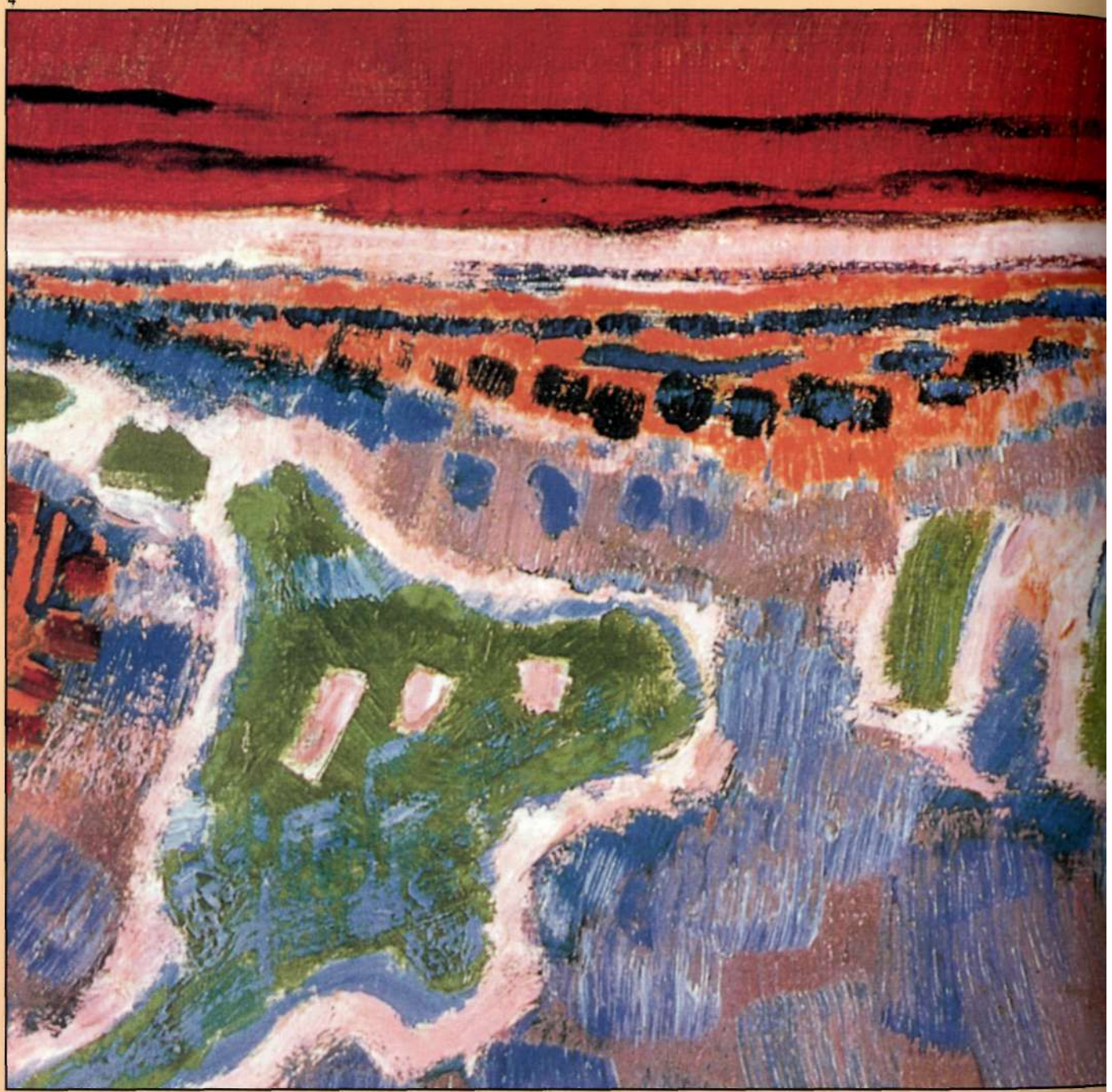


Fig. 4. Como puede comprobar en *Campos* de Emil Nolde (colección Lothar-Günter Buchheim), el uso de empastes y capas de pintura permite que el artista experimentado cree efectos y texturas sorprendentes. Sin embargo, este tratamiento no permite un trabajo detallado, sino uno mediante amplias zonas de color.

MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS

El desarrollo de las técnicas mixtas, es decir, la mezcla de dos o más procedimientos pictóricos en una misma obra, requiere un conocimiento previo de los materiales que vamos a utilizar. Hay que estudiar el comportamiento de los pigmentos ante cada aglutinante y comprender cómo reaccionan las distintas técnicas al mezclarse en un mismo soporte.

Los capítulos que vienen a continuación pretenden introducir al lector en el laborioso pero apasionado mundo de las técnicas mixtas. Empezará por sus fundamentos, los materiales y sustancias que las componen, y terminará por practicar un sinfín de nuevos efectos y texturas que pronto incorporará en sus obras. Verá cómo todos estos aspectos resultan imprescindibles para conseguir el empleo adecuado de las técnicas mixtas.

Los Oficios Artísticos

Durante la Edad Media, cuando la actividad artística tenía un carácter mucho más artesanal que en la actualidad, la división de la producción artística solía clasificarse según sus oficios; así, había orfebres, carpinteros, tintoreros, grabadores, pintores, ceramistas, broncistas, etc.

Durante ese período, el artista pasa, progresivamente, de la dependencia del taller gremial medieval hacia una formación con fundamentos intelectuales que traerá consigo la llegada de las escuelas de arte y de las academias. Se ha culpado a la llegada del Renacimiento de esta escisión entre el oficio y el arte, de ese desplazamiento de lo puramente manual a lo intelectual. Es entonces cuando el arte pasa a considerarse como una ciencia suprema digna de figurar entre las grandes disciplinas clásicas (filosofía, teología, arquitectura...), y se unifica arte, ciencia y técnica bajo un concepto supremo. Se buscará la asimilación de las artes plásticas a la literatura, para subrayar sus componentes intelectuales, y se colocará a los artistas en el mismo parangón intelectual que los humanistas. Alberti en sus escritos de arquitectura ya hizo mención de la diferenciación entre las tres grandes disciplinas de las bellas artes: arquitectura, escultura y pintura. Éstas serían consideradas artes mayores, mientras que el resto de actividades, tales como el grabado, el dibujo, la cerámica o la acuarela, serían llamadas artes menores.

5

Fig. 5. En esta estampa, que representa el oficio de herrero, el personaje aparece con las herramientas que le son propias. Edición de William Caxton de* El juego del ajedrez, *1483?

6

Fig. 6. Luis XIV de Francia visita el taller de la familia de tintoreros Gobelin (Museo del Louvre de París). La asistencia a un taller en aquella época era fundamental para aprender el oficio.

Pero a pesar del aparente triunfo del intelecto sobre el oficio, el artista renacentista también tuvo que formarse y aprender las técnicas pictóricas en los talleres de los grandes maestros. Acudía a ellos para aprender el oficio, la preparación de los colores, las normas de la perspectiva, los sistemas compositivos y el tratamiento e imprimación del soporte. Así hablaba Cennino Cennini, en su *Libro del arte,* de lo que tenía que aprender un joven artista del s. XIV:

«Acudir al taller de un maestro que conozca todos los elementos inherentes a nuestro arte, ocuparse de moler los colores; aprender a moler las colas y el yeso, y a tomar prácticas en la tarea de imprimar los retablos, hacer relieves y rasarlos; dorar y granear durante un período de seis años. Luego practicar la técnica de colorear, aplicar mordientes, hacer estofados de oro, aprender a trabajar sobre muro durante otros seis años, siempre dibujando, sin desmayar nunca, ni en días de fiesta ni en días laborables. Y así, familiarizándose con el uso, se adquirirá una buena práctica».

Precisamente de eso se trata, de familiarizarse con el uso de los procedimientos artísticos.

Todo artista debe aprender a ser también un buen artesano, debe aprender a utilizar los materiales. Un buen método para hacerlo es a la antigua usanza, es decir, empezando por elaborar nuestros propios colores y nuestras mezclas tal y como lo hacían en la Edad Media, eso es, a partir de los pigmentos en polvo y de los aglutinantes. Al trabajar cada uno de los procedimientos de manera artesanal nos permitirá estudiar su composición y comprender cómo reaccionan y de qué manera responden al mezclarse.

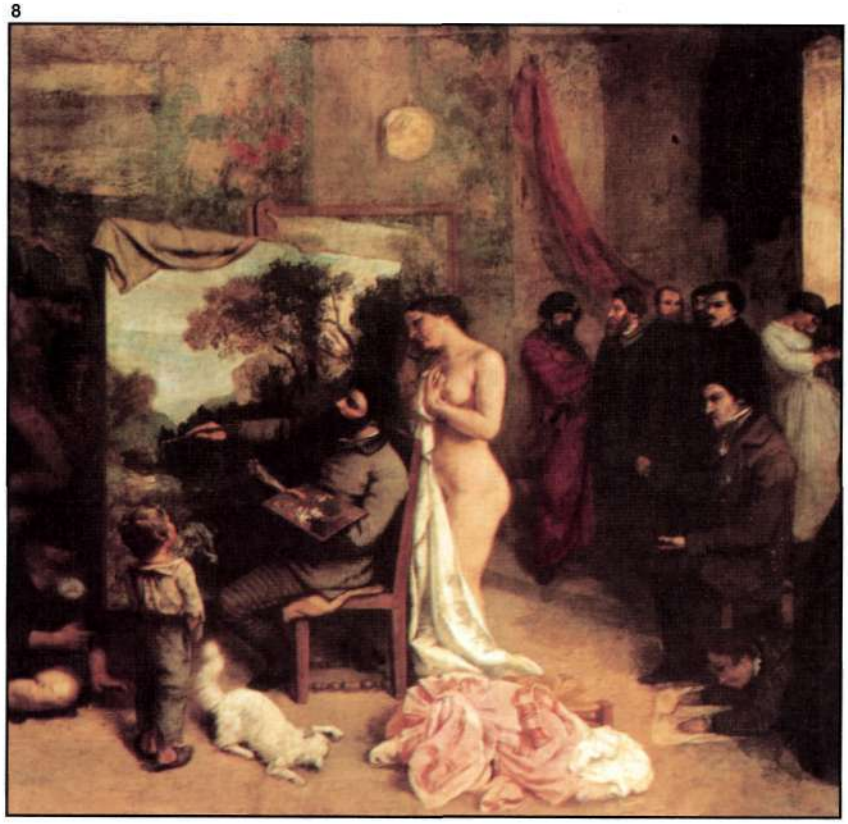
La pintura con técnicas mixtas debe apoyarse, lógicamente, en el conocimiento del material y surgir en la estrecha relación con el empleo racional del mismo.

7

Fig. 7. El artista que asistía a un taller tenía que empezar por aprender a elaborar los colores o a preparar la imprimación de los retablos para que su maestro pudiera trabajar.

Fig. 8. **El taller del artista** *(Museo del Louvre de París) de Gustave Courbet. El artista se retrata en el centro y aparece dando unas últimas pinceladas a una de sus pinturas. A su alrededor aparecen diversos personajes intelectuales coetáneos suyos en representación de esa ansia de hermanar la literatura, la filosofía y la música con el arte.*

8



La División de las Disciplinas Artísticas

Como ya hemos dicho anteriormente, fue Alberti quien diferenció tres grandes disciplinas artísticas: arquitectura, escultura y pintura. Sobre esta distinción de lo que se ha denominado «artes mayores» se ha construido la práctica pedagógica de las academias y escuelas de Bellas Artes actuales, con el agravio que supone que las facultades universitarias últimamente se hayan convertido en centros de reflexión teórica y se hayan olvidado de la técnica y el oficio.

Afortunadamente, todavía las preguntas fundamentales del arte sólo pueden ser respondidas teniendo en cuenta los materiales, los soportes, los procedimientos, máxime cuando éstos han variado tanto a partir de los años cincuenta. De modo que, además de las técnicas artísticas más tradicionales, el arte actual también debería empezar a considerar otros procedimientos como la mezcla de distintas técnicas en un mismo soporte, es decir, el uso de las técnicas mixtas.

Esta nueva incorporación de materiales y técnicas en la obra hace más impreciso el límite entre disciplinas tradicionales. El *collage* de objetos tridimensionales en un soporte o los bajorrelieves que produce el polvo de mármol hacen dudar al experto acerca de si una obra con estos componentes debería ser considerada una pintura o una escultura. Es por esto que en nuestra época la división tradicional de las «artes mayores» descrita por Alberti ya ha dejado de tener sentido. Hoy en día, la clasificación de los oficios artísticos y, por lo tanto, de técnicas, debería hacerse mediante la consideración del sistema de producción, los soportes, las materias y los procedimientos utilizados. Se ha de salvaguardar siempre la interrelación y conexión que se produce entre los materiales que hacen que algunas técnicas aparezcan de carácter mixto. Muchas de las obras de hoy en día no pueden agruparse en categorías tales como acuarelas, óleos, pasteles o gra-

9

10

11

Figs. 9, 10 y 11. He aquí la representación de las tres grandes disciplinas artísticas en las que dividió el arte Alberti. La iglesia de la Consolación en Todi ejemplifica la simetría que dominó la arquitectura de los edificios religiosos del Renacimiento (fig. 9).

Dicha derivación por la geometría también se evidencia en conjuntos escultóricos como éste,* La Pietà *de Miguel Ángel (Basílica de San Pedro de Roma) (fig. 10). Tanto en escultura como en pintura, la composición piramidal era la más utilizada, sobre todo en los grupos con personajes sagrados como esta* Madonna del jilguero *de Rafael (Galería de los Uffizi de Florencia) (fig. 11).

12

bados. La mayoría de las obras son una mezcla de medios de expresión y, aunque utilicen materiales y técnicas poco habituales, no por ello son menos ricas y significativas que cualquier composición trabajada con métodos tradicionales.

La técnica mixta y los métodos utilizados en su desarrollo no deben contemplarse como un fin en sí mismos, sino como un punto de partida en el largo proceso de investigación pictórica que realiza el artista. Sin embargo, es importante recordar que el artista debe activar siempre la creatividad y tener la inquietud de probar cosas nuevas, nuevas combinaciones, composiciones y texturas; si no, corre el riesgo de verse relegado a un papel meramente técnico, de verse atrapado por el medio.

Fig. 12. La visión que tenía Rafael en su obra* La academia de Atenas *(Estancias vaticanas) no distaba demasiado del papel que asumió el arte durante el Renacimiento; un arte más cercano a la filosofía y a la literatura que al taller del artesano. El concepto prevalece por encima del oficio.

El Fundamento de las Técnicas Mixtas

Por técnicas mixtas se entiende el empleo de diferentes medios en la misma obra o una combinación de soportes para pintar, como papel de periódico, madera o cartón. Como puede ver, la cuestión de los materiales es la principal protagonista del proceso.

Las técnicas mixtas se fundamentan en la mezcla de procedimientos. Dichos procedimientos pictóricos son muy diversos y dependen del aglutinante que se utiliza en la composición de los pigmentos.

Según cuenta Max Doerner en su libro *Los materiales de pintura,* es posible que uno de los primeros artistas en comprobar las propiedades de la técnica mixta fuera Jan Van Eyck, de manera que sería «probable que el invento haya sido relacionado, no principalmente a una nueva sustancia desconocida, sino a un empleo afortunado de cosas ya conocidas».

Van Eyck aplicaba en sus obras una primera capa de pintura al temple y remataba la obra con unos acabados realizados con pintura al óleo. El rápido secado de la pintura al temple se combinaba con la hermosura del barniz de la pintura al óleo de las capas superiores. Los colores al agua de la pintura al temple permitían una cuidada representación de las formas; las masas de color destacaban más. El óleo otorgaba a la obra concreción y calidad. «A ello se añadía que el temple no se disuelve al aplicar encima la pintura al óleo.»

13

14

Figs. 13 y 14. A pesar de la gran expansión de que han disfrutado las técnicas mixtas durante el siglo XX, éstas arrancan ya de muy antaño. Ya en el siglo XV Jan van Eyck experimentó la mezcla de procedimientos en sus pinturas; he aquí dos ejemplos: La* Virgen del canciller Rolin *(Museo del Louvre de París, fig. 13) y la* Virgen del canónigo Van der Paele *(Museo Comunal de Brujas, fig. 14), ambos pintados al temple y al óleo.

A partir de aquí podemos resumir los fundamentos de la técnica mixta en dos principios básicos: el primero, saber seleccionar y extraer lo mejor de cada medio, es decir, seleccionar el medio idóneo para obtener el efecto deseado (está claro que la pastosidad y brillo de la capa superior del ejemplo de Van Eyck sólo pueden realizarse con medios grasos como la pintura al óleo); el segundo, lograr la máxima compenetrabilidad entre ambos medios, es decir, evitar corrimientos de capas, una fijación inestable y la combinación de procedimientos incompatibles en un mismo soporte.

La técnica mixta, entonces, se reduce a tratar de solucionar las cuestiones que la plástica de la obra requiere mediante el uso de materiales y procedimientos polifacéticos.

15

16

17

Figs. 15, 16 y 17. Los procedimientos que se ven mezclados con más frecuencia en un mismo soporte son el óleo y los acrílicos. Esta combinación quizás sea una de las técnicas mixtas más populares. He aquí tres ejemplos de obras pintadas por artistas actuales: **Enninskillen** *de Gabriel Martín (colección particular del artista) (fig. 15);* **Bodegón con frutas** *de Bibiana Crespo (colección particular de la artista) (fig. 16) y* **Desnudo con lámpara** *de Gabriel Martín (colección particular del artista) (fig. 17).*

Pigmentos y Otras Sustancias Colorantes

Los pigmentos son aquellas sustancias en estado seco que suelen hallarse pulverizados y que, según el aglutinante empleado, dan lugar a cada uno de los procedimientos pictóricos conocidos.
Las tiendas especializadas disponen de una abrumadora gama de pigmentos. Si usted desea probar nuevos procedimientos pictóricos, quizás sea más apropiado que compre una pequeña selección de pigmentos en polvo. Una vez tenga el color, usted escoge el procedimiento, sólo será necesario mezclar el pigmento con los aglutinantes adecuados. De este modo no tendrá que malgastar dinero en comprar un sinfín de tubos de colores para cada técnica.

Las sustancias colorantes actuales se pueden clasificar en orgánicas e inorgánicas. A su vez, éstas se clasifican en otros cuatro grupos:
Pigmentos inertes: Son los más resistentes a la luz y muy resistentes al desgaste. Se obtienen a partir de óxidos de hierro, de aluminio, de manganeso y de cobalto (ocre, tierra Siena, pardo Van Dyck, negro de hierro, minio de aluminio, verde manganeso, azul manganeso, azul cobalto, rojo de cobalto y verde esmeralda, entre muchos).
Sulfuros: Son los sulfuros de cadmio, cinc y aquellos colores cargados de luminiscencia (amarillo de cadmio, blanco de cinc, anaranjados...).

Pigmentos a base de plomo y cobre: Son poco resistentes a la luz (blanco de plomo, amarillo cromo, verde de Verona, azul de cobre, pardo de Florencia, etc.).
Pigmentos diversos: Tales como el azul de Prusia, verde Cinabrio, verde inglés, así como el bermellón que ennegrece al contacto con el aire.

Fig. 18. Una vez se mezclan con el aglutinante, los pigmentos son la base de cualquier procedimiento pictórico.

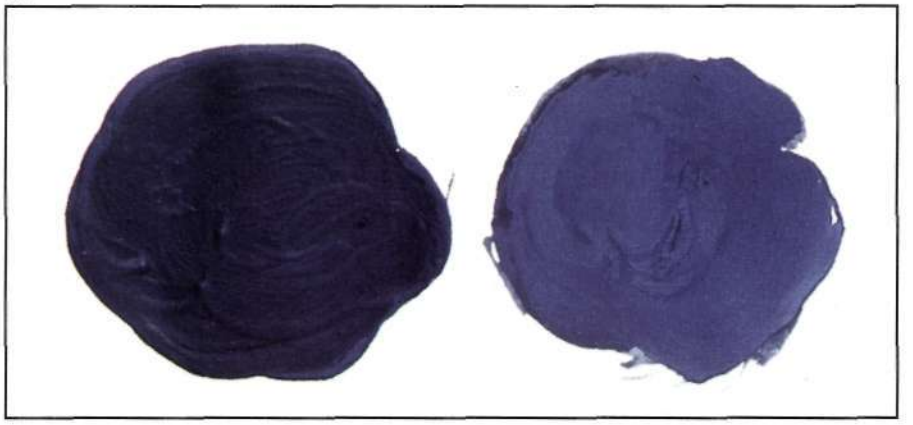
18

Por otra parte, también existen otro tipo de sustancias colorantes de origen orgánico y sintético que difieren del origen mineral de los apartados anteriores (anilina, alizarina, rojos lacados, cianidas, tinta de sepia, etc.).

El poder colorante de un pigmento difiere de uno a otro al decrecer el tamaño de las partículas. Esto es lógico, pues a igualdad de pigmento en peso, la superficie total de éste aumenta a medida que disminuyen el tamaño de sus granos. Por eso, el negro marfil o el blanco de titanio colorean más intensamente que el negro óxido de hierro o el blanco de cinc.

Le propongo un sencillo experimento si desea comprobar el poder colorante de los pigmentos: tome una determinada cantidad de azul ultramar (puede valerse de una cucharilla de café para obtener dos medidas exactas). Basta con que deposite por separado dos cucharadas sobre un cristal. Añada la misma cantidad de blanco de titanio a la primera cantidad de azul, y blanco de cinc, a la segunda. Si añade aceite de linaza y mezcla los colores con una espátula, comprobará la diferencia de claridad entre ambas pinturas. Esto sirve como ejemplo para entender el poder de aclarado de los distintos

19



20

21

Fig. 19. El poder colorante de los pigmentos difiere de uno a otro. He aquí la misma mezcla de azul ultramar tratada con blanco de cinc (izquierda) y con blanco titanio (derecha) donde se evidencia el mayor poder blanqueante del blanco de titanio.

Fig. 20. La tinta de sepia hoy en día también puede adquirirse granulada en bolsas de medio kilo.

Fig. 21. Basta con añadir un poco de agua a la sepia granulada para obtener una sustancia de notable poder colorante.

blancos.

Por eso podemos decir que no existen dos pigmentos que reaccionen de la misma manera, pues muchos de ellos también difieren en la capacidad de cubrir y hacer invisible el fondo sobre el que se ha aplicado; en la cantidad de aglutinante que necesita cada uno de ellos para obtener una pintura de consistencia pastosa; en la solidez y estabilidad, es decir, la alteración de los tonos del color del cuadro una vez secos, y la variación del color de un pigmento según los medios atmosféricos y, a la luz, que puede considerarse una variación química provocada en el pigmento o también sencillamente acelerada.

El número de pigmentos que se fabrican es incalculable. Si usted desea adquirir pigmentos, he aquí aquellos que podrían componer una paleta básica. Para ello necesitará tan sólo 10 colores: Siena natural, tierra sombra tostada, ocre amarillo, blanco de titanio, azul ultramar, azul de Prusia, verde esmeralda, amarillo de cadmio, rojo carmín y negro marfil.

Siena natural: Originariamente procedía de Siena, aunque posteriormente fue explotado también en toda la Toscana y en Cerdeña.

Contiene grandes cantidades de hidratos de hierro, lo que le concede ese color rojizo tan característico. De todo el grupo de pigmentos seleccionados es uno de los más difíciles de preparar, pues requiere un gran consumo de aglutinante.

Tierra sombra tostada: Los sombras se obtienen al moler rocas que contienen manganeso y hierro, y oscilan desde tonalidades oscuras de ocre a tonos de color pardo profundo como en este caso. Son los colores más versátiles en todas las técnicas pictóricas y son compatibles con todos los pigmentos.

Ocre amarillo: Procede de la descomposición meteorológica de minerales de hierro y feldespatos. Es de alto poder cubriente y colorante. Es extraordinariamente sólido a la luz y estable al agua, pero, en cambio, es sensible a los ácidos.

Blanco de titanio: Le recomiendo éste, porque de todos los pigmentos blancos es el que tiene mayor poder cubriente y colorante. Además, es muy resistente al paso del tiempo y a la perdurabilidad del color inicial. Es recomendable para todas las técnicas artísticas.

Azul ultramar: Se fabrica con la intención de encontrar un sustituto al tan caro y preciado lapislázuli de la Edad Media.

Es uno de los pigmentos que más cuesta mezclar con agua, por lo que se recomienda un poco de alcohol de etileno en la mezcla. Por otra parte, es poco recomendable para pinturas expuestas en exteriores así como en sitios mal ventilados o húmedos, pues la humedad puede hinchar las partículas del pigmento.

22a

Azul de Prusia: También conocido como azul París, es un pigmento de origen férrico. Es uno de los llamados «tipos solubles al agua», muy apreciados en acuarela, lo que provoca que sea un pigmento que no se deje trabajar fácilmente con medios grasos.

Verde esmeralda: Pigmento de excelente permanencia, de gran poder cubriente y con un tiempo de secado lento. Se trata del pigmento verde más estable. Es ideal para cualquier tipo de medio, incluso aquellos como el fresco o la caseína que requieren permanencia exterior.

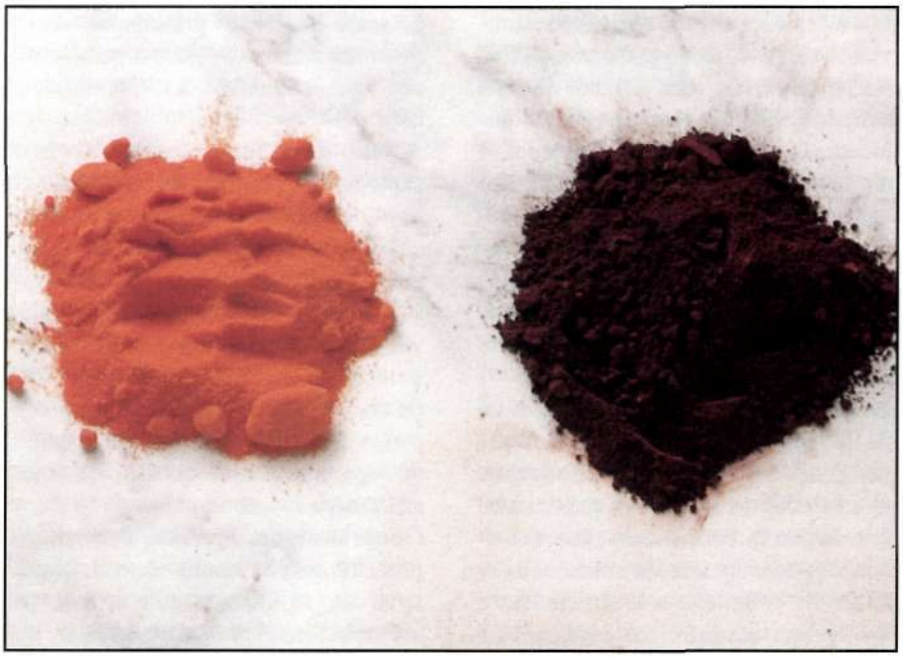
Amarillo de cadmio: Pigmento formado por cristales mixtos de sulfuro de cadmio que se caracterizan por su factor cubriente. Sólo cabe hacer una apreciación: dada la sensibilidad del pigmento a los ácidos minerales, únicamente debe emplearse en pintura de interiores, no puede estar expuesto a la acción de los elementos.

Rojo carmín: Se obtiene de crustáceos que viven en cierta clase de cactus. La solidez y la hermosura del color son mayores a las de cualquier otro, pero la resistencia a la luz no puede considerarse perfecta.

Negro marfil: Se trata del pigmento negro más conocido por el artista. Se obtiene por la destilación seca de huesos (antiguamente mediante el calentamiento de marfil), por lo que también se le conoce por el nombre de negro de huesos. Las partículas de fosfato que contiene le otorgan un ligero tinte gris azulado.

Esta selección se ha realizado según las tonalidades de colores consideradas indispensables para pintar. No obstante, el pintor deberá elegirlos —en el caso de una eventual compra de pigmentos— según la aplicación que vayan a tener y no según la tonalidad del color.

22b



Figs. 22a, 22b y 22c. La variedad de pigmentos y colores que podemos encontrar en el mercado es enorme. Al igual que haría con cualquier grupo de pinturas, debería empezar a trabajar con aquellos más básicos, una pequeña selección que comprenda unos cuantos colores indispensables.

22c

Aglutinantes y Disolventes

Los aglutinantes son aquellos constituyentes simples que se presentan en forma líquida o cremosa, a modo de película de barnices o similares, que combinados con el pigmento endurecen y pegan la pintura a la superficie del lienzo. Es decir, una vez se ha realizado la mezcla, las partículas del pigmento quedan aglutinadas, pegadas entre sí, suspendidas en el medio y pueden ser aplicadas fácilmente sobre el soporte pictórico.

Es aconsejable que el artista disponga de un buen surtido de aglutinantes que pueda serle útil para realizar aquellos procedimientos pictóricos más comunes. Según la consistencia, la viscosidad, el poder secante, la adherencia, el poder de cobertura o la resistencia a los agentes atmosféricos empleará un aglutinante u otro. He aquí una pequeña selección de los principales: aceite de linaza refinado, médium para acrílicos, goma arábiga, látex, caseína y huevo.

Aceite de linaza: Producto graso extraído de semillas de la planta de lino y que cumple la función tanto de aglutinante como de diluyente principal de la pintura al óleo.

Médium: Solución aglutinante y diluyente fabricada de forma sintética consistente en una emulsión de partículas de resina extremadamente finas y dispersas que, mezclada con pigmentos, da lugar a la pintura acrílica. También es llamada resina acrílica.

Goma arábiga: Producto vegetal que procede de una resina de acacia que sirve de aglutinante principal a las acuarelas, *gouache* y derivados.

Látex: Producto sintético de apariencia lechosa que corresponde al jugo celular del árbol del caucho (especies de las familias euforbiáceas, moráceas, asclepiadáceas y apocináceas). Es uno de los aglutinantes con mayor poder de adhesión sobre el soporte.

Caseína: Aglutinante fosfoproteido compuesto por proteína de leche que se suele asociar a la pintura al temple.

Huevo: La mezcla de la yema de huevo con pigmentos y agua destilada da lugar a lo que conocemos por temple al huevo. Este aglutinante se caracteriza por dejar una capa de color de gran dureza y de gran durabilidad. No en vano, algunos artistas han utilizado la yema de huevo como barniz final.

Los aglutinantes juegan un papel fundamental en las técnicas pictóricas, pues las principales propiedades técnicas de las pinturas se deben a ellos, ya

23

Fig. 23. A menudo, los aglutinantes se nos presentan de forma sólida. Proceden de colas, gomas o aceites naturales que, al mezclarse con agua o aguarrás, configuran el medio ideal para mezclar con el pigmento.

que determinan el procedimiento con el cual vamos a realizar el cuadro (*gouache*, acuarela, óleo, pintura lítica, temple, acrílica, etc.).

Los diluyentes y los aglutinantes pueden, aunque no forzosamente, ser idénticos. En las pinturas al óleo o en las pinturas acrílicas, el diluyente y el aglutinante son el mismo, no lo es el disolvente. En cambio, en las pinturas al agua, el aglutinante se constituye de una cola, mientras que el disolvente y el diluyente es la propia agua.

Conocemos por disolventes aquellas sustancias líquidas que disuelven la masa pictórica. Se suelen emplear para obtener una determinada consistencia de la pintura o bien para conservar sus propiedades hasta que la tarea haya terminado. Podemos decir que aquellas técnicas pictóricas que tengan como base colas o resinas se diluyen con agua, mientras que, para aquellas otras que están basadas en sustancias grasas, se emplean disolventes de rápida evaporación y que no alteran las características de la pintura. Veamos cuáles son los disolventes más comunes:

Agua: Es el disolvente más universal de todos; mayormente utilizado en aquellas pinturas que tienen colas como aglutinante principal.

Alcohol etílico: Es un fuerte disolvente de resinas, aunque también se utiliza para disolver correctamente el pigmento en polvo en agua o para que éste cuaje mejor con la sustancia aglutinante.

Trementina rectificada: Ésta debe ser siempre rectificada, pues la que venden normalmente en las droguerías amarillea la pintura. A pesar de ser uno de los más eficientes disolventes de la pintura al óleo también es el que desprende mayor hedor. Su exposición continuada produce irritaciones en la piel.

Aguarrás: Sustancia volátil derivada del petróleo que se evapora con gran rapidez. Estos disolventes con un índice de evaporación elevado son perjudiciales para la salud, por lo que conviene trabajar siempre en lugares bien ventilados.

Símil: Se trata de un disolvente que posee el mismo poder de evaporación que el aguarrás, aunque no desprende tanto olor y, en consecuencia, es menos perjudicial para la salud del artista. Aparece como una alternativa a los fuertes olores que desprenden otros disolventes.

Fig. 24. Los diluyentes siempre se presentan en forma líquida y tienen la virtud tanto de disolver el color del pincel como de dar fluidez a la pintura.

Las Mezclas de Técnicas

Podemos dividir las técnicas pictóricas en dos grandes grupos:

a) técnicas acuosas: aquel grupo de pinturas cuyo constituyente principal es disoluble al agua (colas, ceras y silicatos);

b) técnicas oleaginosas: todas aquellas cuyo aglutinante está constituido por una solución oleaginosa (aceites naturales o artificiales).

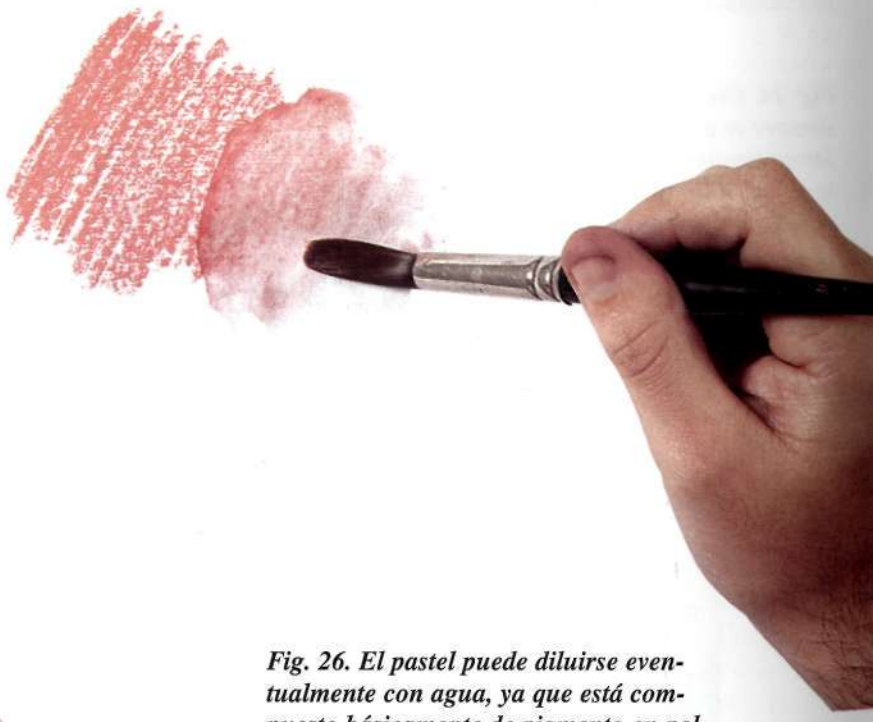
En un principio, sólo pueden mezclarse procedimientos que pertenezcan al mismo grupo, pero, como veremos a continuación, existen algunas excepciones que vale la pena mencionar. Repasemos algunos de los procedimientos pictóricos y veamos cuáles son sus afinidades y contraindicaciones.

Dado que el pastel es un pigmento en polvo mezclado con algo de yeso y empastado con goma arábiga que se aplica generalmente sobre seco, éste es un procedimiento que, al igual que el pastel graso, puede mezclarse con la técnica a la acuarela, el temple o el *gouache*, al tratarse también de medios similares. La técnica inversa al pastel seco es la acuarela, que a menudo requiere gran cantidad de agua, de manera que el color se deposita sobre la superficie del papel de forma suave y transparente, de modo que se aprovecha el blanco del soporte. Los colores a la acuarela también pueden mezclarse o diluirse con goma arábiga, lo cual da lugar a una especie de pintura al temple, por lo que la mezcla de este procedimiento con temple al huevo o *gouache* no tiene por qué resultar extraña. La diferencia del temple y el *gouache* con respecto a la acuarela es que los colores no son transparentes, sino opacos y pastosos, por lo que estos medios resultan de gran utilidad para realizar acabados en la acuarela y en la pintura al fresco. Mientras que el *gouache* es aconsejable aplicarlo sobre papel, la pintura al temple puede aplicarse sobre cualquier tipo de soporte. Como ya hemos visto, con dependencia del aglutinante, la técnica del tem-

Fig. 25. Las técnicas oleaginosas más conocidas son las pinturas al óleo. Reciben esta denominación porque su aglutinante principal es el aceite de linaza.

25

26



27

Fig. 26. El pastel puede diluirse eventualmente con agua, ya que está compuesto básicamente de pigmento en polvo. Sin embargo, al no contener aglutinante, el agarre del color al soporte es muy frágil e inestable.

Fig. 27. Las técnicas acuosas se distinguen de las oleaginosas en que sus aglutinantes a base de colas y gomas son solubles en agua. Las más conocidas son las acuarelas, el* gouache *y los acrílicos.

ple viene mezclándose con óleo desde la Edad Media. Éste es uno de los pocos medios acuosos que puede mezclarse con uno oleaginoso y que logra una de las técnicas mixtas con más tradición pictórica.

Aunque no es el único, pues más recientemente han aparecido los procedimientos llamados plásticos o líticos (látex) que también pueden mezclarse con pintura al óleo. Sólo hay que tener en cuenta lo siguiente: el temple y el acrílico deben ser las capas inferiores, es decir, el óleo siempre debe aplicarse encima de ambos una vez éstos han secado; siempre por este orden, nunca en sentido inverso. Pues el temple y el acrílico no tienen suficiente poder de agarre sobre la pintura al óleo.

La mezcla del pigmento con aceite es la base de los procedimientos grasos, de la pintura al óleo. Puede usarse sobre cualquier soporte, aunque especialmente sobre tela o lienzo convenientemente preparados. El óleo es ideal para efectuar texturas y empastes, por lo que resulta el medio apropiado para la técnica de la encáustica (pintura a la cera) o la combinación con polvos minerales (polvo de mármol, carborundo).

La encáustica obliga a trabajar la cera en caliente y a combinarla con el óleo en el propio soporte, mientras que los polvos minerales deben aplicarse sobre el soporte previamente a modo de una pasta que resulta de la mezcla con látex. Una vez se ha secado el preparado ya podemos pintar encima con las pinturas al óleo.

Para terminar este apartado hablaremos de la pintura a la laca, que en su forma sólida se ofrece en forma de escamas y sólo es disoluble en alcohol. A veces es necesario mezclar el producto con polvo de piedra pómez, y entonces la calidad resultante es similar al brillo del cristal. Aunque suele utilizarse para decorar multitud de objetos, no es raro verla mezclada con anilinas al alcohol o incluso para dar algunos toques de brillo en la pintura al óleo.

28

29

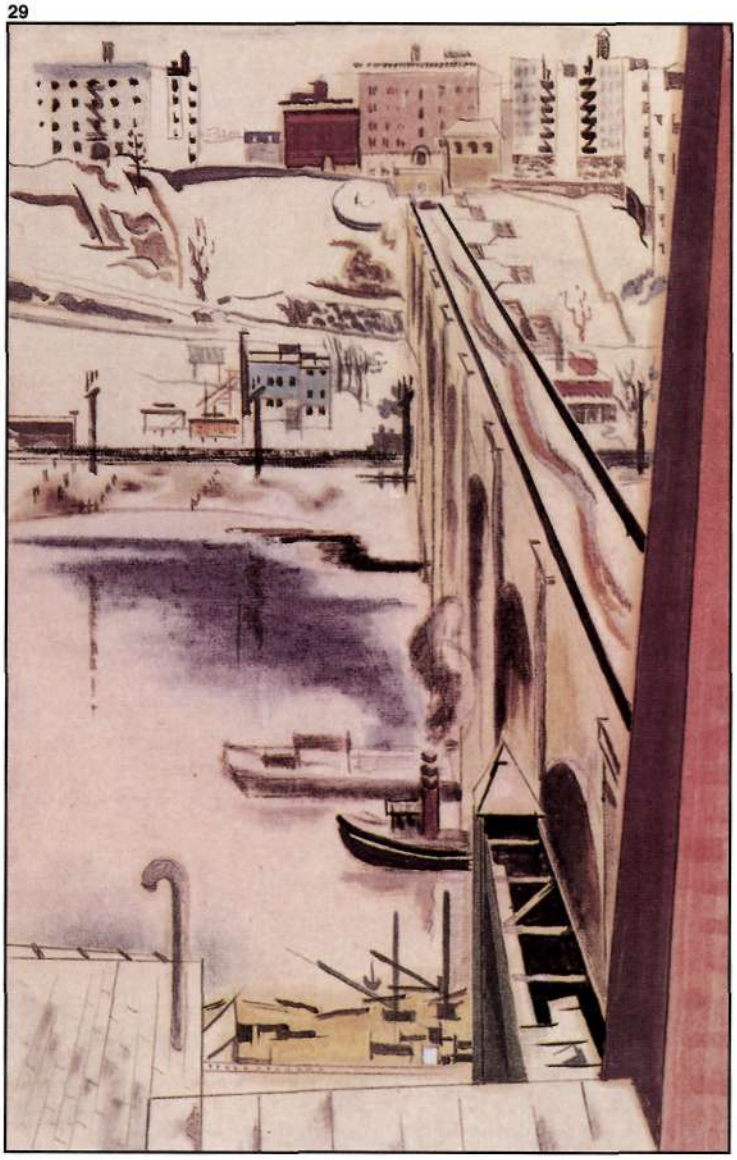


Fig. 28.* Desnudo *de Bibiana Crespo (colección particular de la artista). En esta pintura se mezclan el óleo y los acrílicos, quizás una de las técnicas mixtas más extendidas.

Fig. 29.* El puente *de Preston Dickinson (The Newark Museum; Purchase) presenta la combinación de varios procedimientos: pastel,* gouache *y lápiz sobre papel en una misma obra.

Materiales Complementarios

Además de los soportes, pinceles tradicionales y material pictórico existen toda una serie de materiales necesarios para la preparación y el desarrollo de las técnicas mixtas. Los accesorios que se describen a continuación se encuentran fácilmente y son económicos.

A. Infierno o hervidor: Es necesario tener siempre uno a mano pues muchos de los procedimientos necesitan calentarse (caseína, encáustica, cola de conejo).

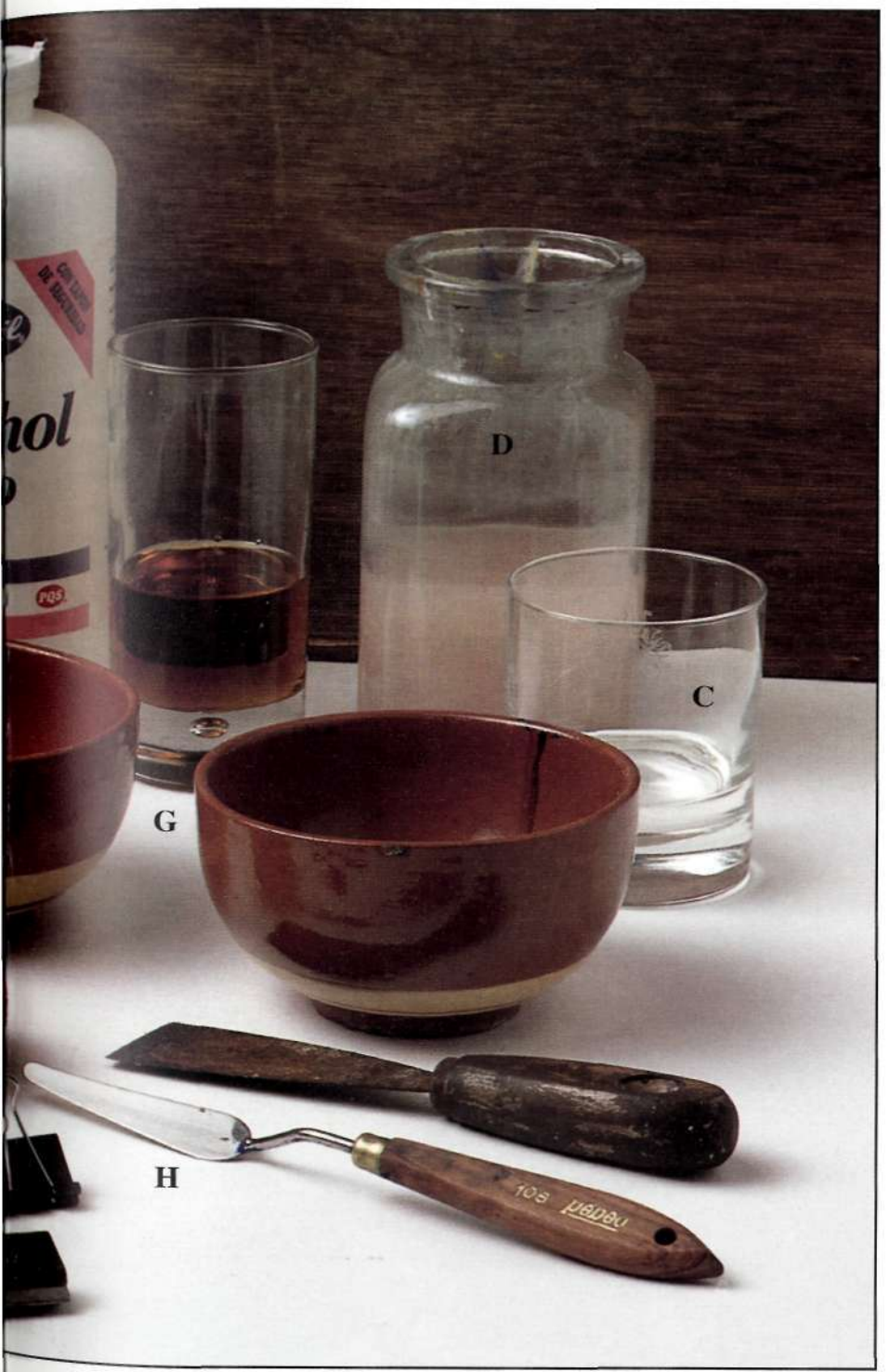
B. Cazos: Si es posible, es conveniente disponer de varios cazos de diferentes tamaños y que quepan holgadamente uno dentro de otro, pues la mayoría de las mezclas deben calentarse al baño María.

30

C. Frascos vacíos: Recipientes de plástico o de cristal donde almacenar el color una vez elaborado.

D. Recipientes para diluyentes: Deben ser de grandes dimensiones, de lo contrario el agua o aguarrás se enturbiará muy deprisa, lo que podría estropear los colores. Algunos artistas suelen utilizar dos recipientes, uno para aclarar los pinceles y otro para mezclar los colores.

E. Tablero de madera: El tablero se emplea como soporte para pintar; sobre él se fija el papel con cinta adhesiva reservando un marco blanco que, una vez concluida la obra, podrá despegar fácilmente. El tablero es muy útil tanto si trabaja en un estudio como si lo hace al aire libre.



En caso de que trabaje con obras de pequeñas dimensiones, lo mejor es utilizar un caballete de mesa (existen varios modelos, desde un simple trípode de aluminio hasta caballetes más robustos de madera).

F. Pinzas: Se utilizan para sujetar el papel al tablero. Le recomiendo que utilice las más anchas tipo «bulldog».

G. Cuencos: Deberán ser de cerámica u otro material resistente donde realizar las mezclas con los pigmentos.

H. Espátula: Se utiliza para preparar grandes cantidades de pintura y evitar que se desgasten los colores. Cuando el cuadro presenta unas dimensiones considerables incluso se puede utilizar una rasqueta.

I. Alcohol: Además de acelerar el proceso de secado de la pintura al óleo, funciona de cohesionante al mezclar el pigmento con el aglutinante.

J. Esponjas: Pueden ser naturales o sintéticas. Se suelen utilizar para obtener diferentes texturas en la superficie del papel.

El Objeto Encontrado

El consumo exagerado y la necesidad del reciclaje brindan al artista actual una situación muy afortunada, ya que los desperdicios que genera nuestra sociedad nos ofrecen una fuente de recursos con un sinfín de posibilidades pictóricas. Esto es sólo un ejemplo de cómo la tecnología moderna puede beneficiar al artista.

Estos *objects trouvés* u objetos encontrados prácticamente no cuestan nada y de ellos puede surgir un tema tan interesante como lo pueda ser cualquier composición pintada con una técnica pictórica tradicional.

Seleccionar estos objetos no es una cuestión de azar, sino que implica saber reconocer las posibilidades pictóricas de ese objeto en la obra.

No es una tarea fácil, ya que requiere tener mucha imaginación, versatilidad y capacidad de evaluación. Los objetos deberían ser un estímulo que le permitan desarrollar sus propias ideas, procedimientos pictóricos y nuevas composiciones. Se trata de una práctica más reflexiva que la del mero ejercicio de sentarse a pintar el modelo que tenemos delante.

El ejemplo de este reciclaje pictórico lo tenemos en las obras dadaístas del artista alemán Kurt Schwitters. Eran obras realizadas con la técnica del *collage* y se constituían de desperdicios y otros objetos encontrados que llamaban la atención del artista: billetes, recortes de periódico, envoltorios de caramelo y otros desechos. Pero no se limitó sólo a esto, también realizó otro tipo de construcciones que denominaba *merzbau* con objetos metálicos, de madera, cartón y otros materiales inservibles.

31

Figs. 31 y 32. Las obras de Kurt Schwitters son un compendio de materiales encontrados que al ensamblarse a modo de* collage *presentan una coherencia compositiva. En esta página puede observar* Formas en el espacio *(fragmento),* collage *(Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf) (fig. 31) y* Merzbild Einunddreissig *(Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf) (fig. 32).

32

Técnicas Artísticas Bidimensionales y Planas

Generalmente, aquellas pinturas que son solubles en agua son las más propicias para realizar pinturas mediante velados, capas finas de color, mientras que aquellas de consistencia grasa lo son para desarrollar el volumen y la textura en la masa pictórica de la obra.

De este modo, la acuarela tradicional, las anilinas y la pintura al temple favorecen la veladura, es decir, la aplicación de sucesivas aguadas de pintura fina y transparente. Cada aguada modifica el color anterior y produce tonos de gran riqueza y luminosidad. La veladura también suele asociarse a la pintura al óleo, pero como es un medio de secado lento, trabajar con veladuras requiere tiempo y paciencia.

Sin embargo, la pintura al óleo ha encontrado otro método más propicio para producir texturas más sutiles y pinceladas fundidas y esfumadas. Y esto se realiza pintando sobre seco, es decir, casi prescindiendo del diluyente. Frote con insistencia el pincel apenas cargado de color sobre la superficie de la tela. El resultado de la obra es un velo de color con transiciones graduales de un color a otro y con sutiles efectos luminosos.

Al contrario de la pintura plana, el empaste dota a la superficie del cuadro de volumen, de textura y rugosidad. La textura del cuadro proporciona a la obra una apariencia más sólida y expresionista, y aumenta la sensación de profundidad de la obra. Existen multitud de técnicas capaces de crear este efecto textural: pintura aplicada con espátula, empastes de color, con polvo de mármol, con la técnica del encausto, o incluso con el pegado de objetos tridimensionales a modo de *collage*...

También los medios acrílicos permiten ahora dar volumen a las pinturas realizadas con esta técnica. En el mercado hay un gel que endurece rápidamente y que confiere volumen a la superficie pictórica. Una vez endurecido puede cubrirse con pintura acrílica o bien con pintura al óleo.

33

34

Figs. 33 y 34. En estas dos secuencias pintadas por Ginés Quiñonero usted puede ver cómo las veladuras y los sucesivos lavados dan forma a esta bella composición marinera. Las finas capas de color son el método más adecudado para trabajar con técnicas acuosas.

35

Fig. 35. Dada la mayor consistencia de la pintura al óleo, este procedimiento es el más adecuado para realizar empastes y densas capas de color.

36

Fig. 36. Vea la perfecta aplicación del empaste al óleo en esta bella composición floral de Emil Nolde (*Flores, *Kunstmuseum de Düsseldorf).

Satinados y Brillos

Debe aprovecharse la versatilidad de las técnicas pictóricas para crear superficies ricas y variadas en texturas y controlar la presencia o ausencia de brillos. El efecto que produce el brillo puede utilizarse para sugerir y acentuar el carácter y la textura de una pintura, con el fin de crear una respuesta emocional en la mente del espectador. Para ello, el artista se sirve muchas veces de una capa de barniz que aporta a la superficie de la obra un acabado uniforme y brillante que realza su profundidad y que intensifica los colores. El barniz puede aplicarse a una pintura al óleo o a una pintura acrílica (en contra de lo que se cree popularmente) una vez ésta ha secado. Puede aplicarse un barniz brillante o mate, o bien mezclar los dos para dar un acabado satinado.

Muchos procedimientos pictóricos ya traen consigo un acabado mate, satinado o brillante según su composición. Es más, muchas veces el crítico de arte se vale del brillo que presenta la masa pictórica para identificar un procedimiento pictórico u otro. Por lo tanto, no es extraño encontrar obras realizadas en técnicas mixtas que muestren diferentes calidades y que se combinan en una misma superficie pictórica. Aprenda a identificar estas calidades y trate de sacarles el máximo rendimiento de sus obras, es decir, no tenga miedo de combinar zonas pintadas con pintura lítica (de apariencia brillante) con *gouache* (de apariencia mate), esto dará mayor riqueza al acabado de sus composiciones. Trate de combinar y mezclar técnicas que presentan calidades diferentes. He aquí una pequeña clasificación de brillos según el lustre o resplandor de las superficies, en relación a la luz que son capaces de reflejar:

Procedimientos que presentan una apariencia mate: la acuarela, el *gouache*, la pintura a la caseína, las anilinas, la pintura al fresco.

Procedimientos que presentan una apariencia satinada: la pintura con goma arábiga, la pintura acrílica, la pintura al óleo y la pintura al temple.

Procedimientos que presentan una apariencia brillante: la pintura lítica, las lacas, la pintura al óleo y los acrílicos (según los barnices empleados). Además, suele añadirse a muchas pinturas actuales carborundo (carburo de silicio), sustancia de cierta tendencia grisácea o verdosa que se vende en polvo y que suele espolvorearse o agregarse a una obra para obtener una superficie brillante.

37

38

39

40

Fig. 37. El carborundo es un material que espolvoreado sobre la superficie pictórica crea una película brillante, semejante a la purpurina.
*Figs. 38, 39 y 40. La pintura al óleo presenta un brillo satinado (***Vaca dentro de un sembrado de coles** *de R. Koller, en el museo Rath de Ginebra, fig. 38); pero es en los retablos medievales donde podemos observar una perfecta combinación entre brillos (pan de oro) y satinados (pintura al temple):* **Anunciación** *de Simone Martini en la Galería de los Uffizi de Florencia (fig. 39). La acuarela, por el contrario, es absolutamente mate (***En el jardín** *de August Macke, en Aargamer Kunsthans de Aaran, fig. 40).*

Como ya le he explicado anteriormente, resulta mucho más económico comprar los materiales puros, es decir, adquirir los pigmentos, los aglutinantes y diluyentes por separado para poderlos preparar en casa según nuestras necesidades.

Podríamos decir que este proceso de fabricación casera de los colores es sencillo, sólo requiere un control total por parte del artista de los ingredientes de la pintura y de una buena dosis de paciencia.

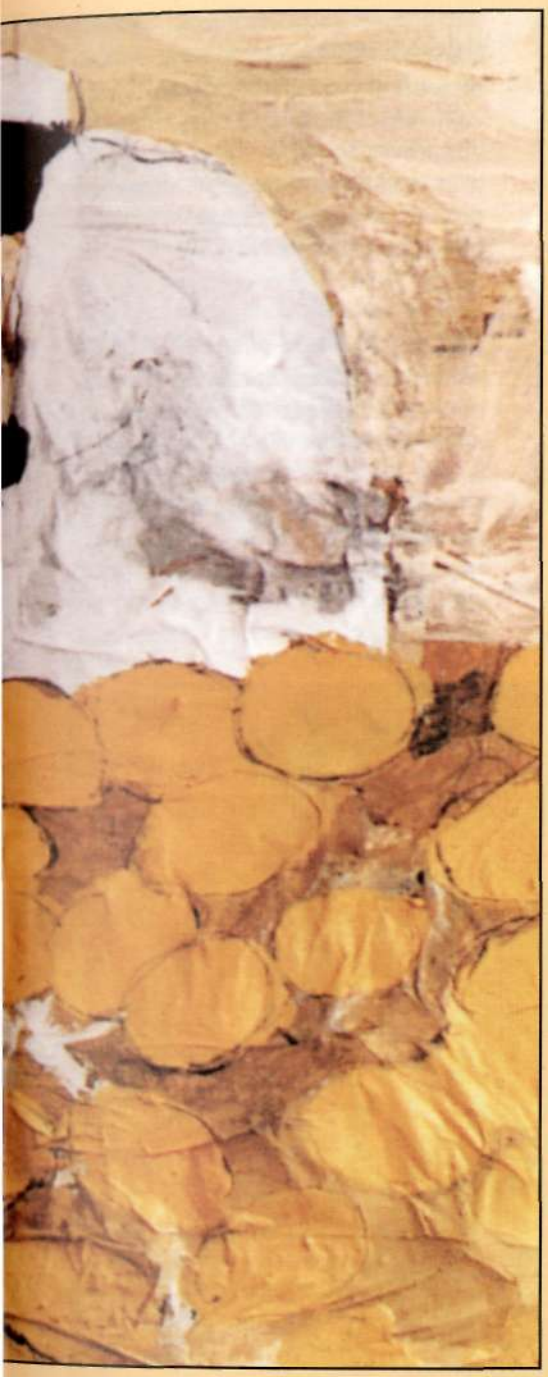
Para trabajar con comodidad y asegurar un buen resultado, usted debería disponer de una loseta de mármol, una espátula de filo recto, tener los pigmentos siempre a mano, una mascarilla, unos guantes de látex, el aglutinante ya preparado y frascos vacíos en los que guardar el preparado.

El proceso es simple. En primer lugar, vierta el pigmento sobre la loseta, humedecezca con un poco de agua si el aglutinante que va a usar es un derivado de la cola y un poco de aceite de trementina si va a hacer pintura al óleo; después remueva hasta que todo el polvo esté húmedo; mézclelo con el aglutinante hasta que éste forme una pasta densa, y una vez realizada la mezcla guárdela en frascos de cristal o plástico. Si no se añaden estabilizantes ni conservantes, la pintura casera sólo podrá utilizarse unos meses, con la excepción de las realizadas con caseína o cola de conejo, que empiezan a pudrirse en pocos días. Por lo tanto, no fabrique más pintura que la que tenga previsto utilizar.

Antes de finalizar este capítulo, recordemos algunas precauciones que es preciso tomar: cuando manipule pigmentos en polvo utilice una mascarilla y los guantes de látex, pues el alto contenido en plomo de aquéllos es perjudicial para nuestro organismo. No ingiera nada mientras trabaje con pigmentos en polvo y manténgalos fuera del alcance de los niños.

Fig. 41. Lo mejor para descubrir cómo reaccionan los materiales al mezclarse es empezar por la base, es decir, aprender a fabricar sus propios colores. Para ello deberá disponer de una loseta de mármol, aglutinantes, pigmentos, una espátula, guantes de látex (a poder ser también una mascarilla) y frascos para almacenar los colores.

Fig. 42. La combinación de medios acrílicos y el *collage* de papeles estampados permite que el artista obtenga composiciones espontáneas y de colores brillantes como ésta (*En el mercado* de Miguel Olivares, colección particular). El acrílico es un medio idóneo para realizar apuntes, pues tiene un tiempo de secado rápido.



TÉCNICAS MIXTAS MÁS HABITUALES

El objetivo de los siguientes capítulos es presentarle las mezclas más habituales y conocer otros métodos pictóricos alternativos con el fin de dotar a sus obras de un talante más personal. Como puede ver, las técnicas mixtas varían muchísimo de unas a otras, con lo cual se añade al trabajo creativo una dimensión más procesal. Es por eso que además de la necesidad de conocer los materiales que intervienen en cada mezcla es imprescindible valorar cuáles son las indicaciones y contraindicaciones propias de cada técnica, de cada procedimiento, de cada mezcla. Es necesario tenerlas en cuenta, pues omitir estos consejos podría significar el deterioro, craquelación o desprendimiento de la capa pictórica del soporte, incluso pocos días después de haber terminado la obra.

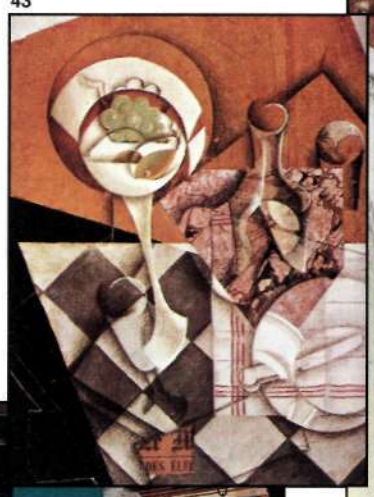
El *Collage* en la Pintura

Algunos diccionarios definen la técnica del *collage* como un procedimiento consistente en pegar sobre un soporte recortes o fragmentos de papel u otros materiales heterogéneos con la finalidad de crear un diseño o composición. A pesar de que este procedimiento ya se conoce desde el siglo X en Japón, fueron los cubistas Picasso, Braque y Gris los que le dieron protagonismo al introducirlo en pinturas realizadas con técnicas al óleo y a la acuarela. Los *collages* estimularon el desarrollo creador de unos artistas que empezaban a alejarse de las técnicas tradicionales de pintar al óleo, ya poco apropiadas para la época. A partir de ese momento, muchos artistas que apreciaban la intervención del azar, las técnicas mixtas y la manipulación de nuevos materiales lo han practicado con profusión en sus obras, entre ellos fauvistas como Henry Matisse, dadaístas como Kurt Schwitters o Jean Arp y surrealistas como Max Ernst.

A pesar de la aparente sencillez del procedimiento, el *collage* es más un ejercicio reflexivo que sentarse simplemente a recortar y pegar papeles de diferentes texturas y colores. Requiere el esfuerzo de aprender a resumir el modelo en pocas formas planas, en unos cuantos papeles recortados o *papiers collés* extraídos de revistas, periódicos o cartulinas coloreadas. La técnica del encolado implica unir ideas, elementos visuales que den como resultado una composición satisfactoria. Posee un efecto liberador, pues el desarrollo físico del ejercicio permite reflexionar e interpretar la manera cómo percibimos los cuerpos e incluso inventar nuevos efectos. Esta disposición ante el modelo, que significa una nueva evaluación de conceptos e ideas, hace que esta técnica se diferencie considerablemente de otras técnicas pictóricas más conocidas.

Figs. 43, 44 y 45. Demostración definitoria del* collage *aplicado en la pintura del artista español Juan Gris, donde apreciamos la acabada síntesis con la que el artista trata los objetos:* Compotera, vaso y periódico *(Rijksmuseum Kroller-Muller de Otterlo) (fig. 43);* Guitarra *(colección particular) (fig. 44);* La persiana *(Tate Gallery de Londres) (fig. 45).

43



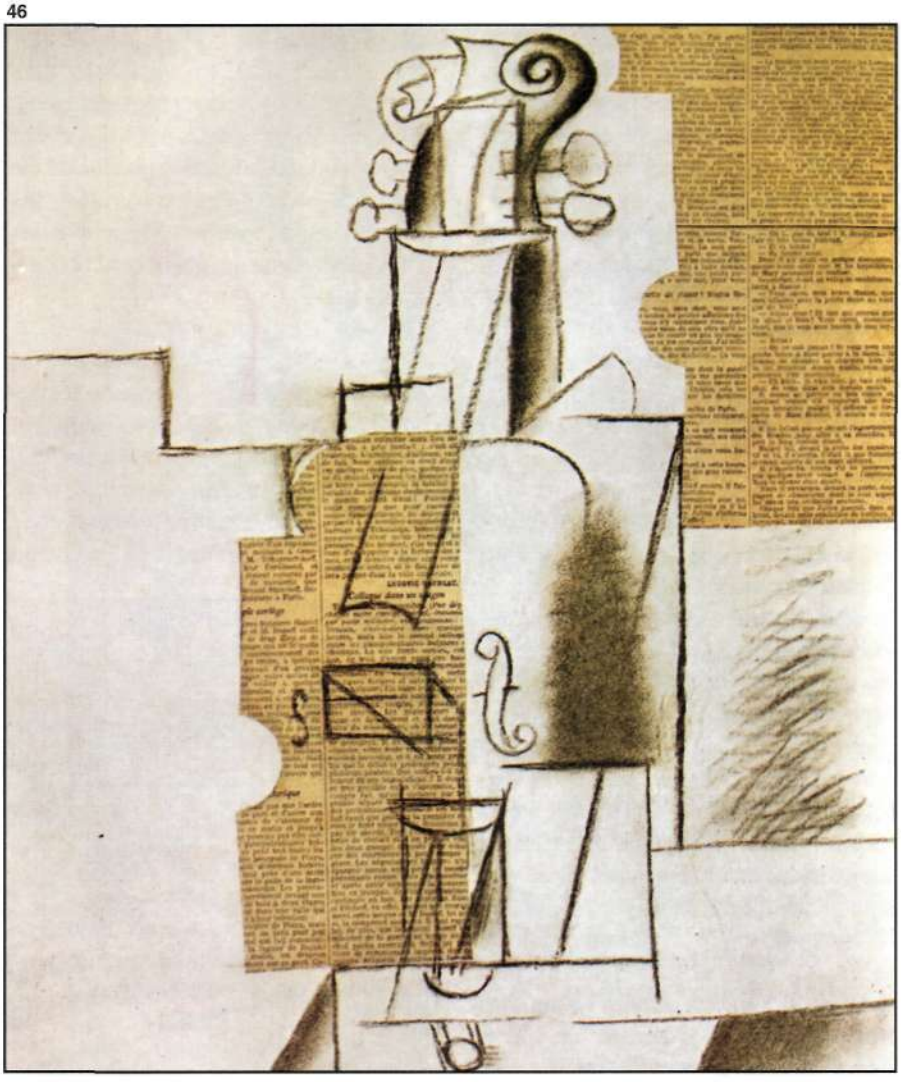
44

45

Con la práctica del *collage,* usted descubrirá que es posible componer sin tener que preocuparse de reproducir adecuadamente las formas de los objetos, ni sus perfiles, ni sus proporciones reales, así como experimentar las relaciones que se establecen entre las áreas de color además de producir otros efectos más relacionados con el contraste y las gamas de colores armónicos. Las vibraciones y discordancias cromáticas resultan más espectaculares cuando los colores de los papeles que utilizamos son intensos, complementarios y, aproximadamente, del mismo valor tonal. El efecto de contraste entre los colores surge en los bordes de las zonas de colores contiguos, de manera que si pretende crear un *collage* que presente la máxima estridencia debería usted posibilitar el mayor número de contacto y superposiciones entre los distintos recortes de colores.

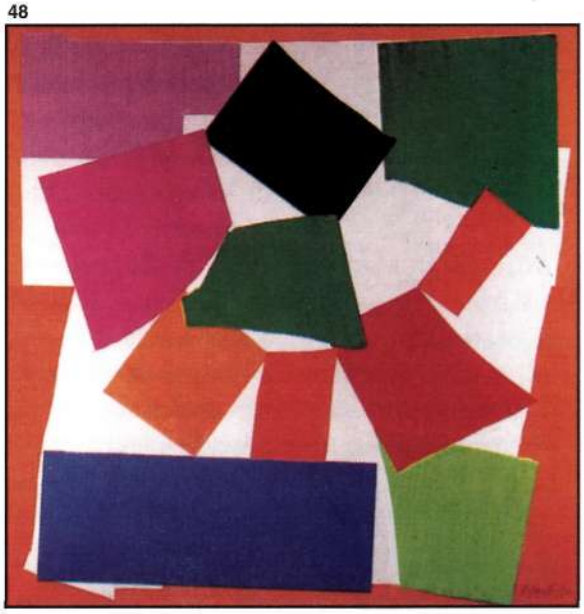
No obstante, aunque utilicemos la técnica del encolado es importante no vincularnos del todo a ella. Las composiciones realizadas en *collage* son muy útiles para capturar una impresión o como ejercicio de composición, pero si lo que deseamos es obtener el máximo rendimiento en nuestras obras es aconsejable terminar el tema con unos cuantos toques pictóricos. Es decir, combinar cualquiera de los medios pictóricos conocidos con la técnica de pegar papeles.

46



47

48



Figs. 46, 47 y 48. El* collage *da como resultado obras de un gran dinamismo óptico que proporcionan el contraste de colores o la síntesis de líneas y formas que se suceden unas a otras. Observe el* Violín *de Pablo Ruíz Picasso (Musée National d'Art Moderne de París) (fig. 46);* Vasos y periódico *de Juan Gris (Smith College Northampton) (fig. 47), y* El caracol *de Henri Matisse (Tate Gallery de Londres) (fig. 48).

Pintando con Anilinas y Acuarelas

Las acuarelas son colores pigmento de grano fino en cuya fabricación se utiliza la goma arábiga y, en menor proporción, el adracanto, una pizca de azúcar y pegamentos análogos también solubles al agua. Por el contrario, las acuarelas líquidas no tienen como base un pigmento como las acuarelas tradicionales, se trata de un líquido de una consistencia más oleosa que deriva de la anilina, la cual se obtiene del nitrobenceno y que se utiliza en la fabricación de los colorantes que conocemos. De aquí que también se conozca esta clase de pinturas con el nombre de anilinas.

Ambos medios suelen combinarse con asiduidad dadas sus características individuales. La calidad y perdurabilidad de la acuarela tradicional combinada con el excepcional color y maleabilidad de las anilinas pueden dar como resultado espectaculares composiciones preciosistas.

Los dos medios comparten las principales características de la acuarela: pintura transparente, no opaca, que basa su luminosidad en el blanco del papel y su solublidad al agua (a mayor proporción de agua más claro se muestra el color y viceversa). Una vez seca la pintura, permite algunas intervenciones como abrir blancos, raspados o agregar un nuevo lavado a la anterior aguada seca.

Un aspecto que resulta muy atractivo para el artista es la calidad de color que ofrecen las anilinas. Presentan un color de excepcional brillantez e intensidad, con mayor capacidad de coloración. En la acuarela artística esta cualidad cromática se utiliza en ocasiones para resolver fondos amplios y degradados. Aunque, por desgracia, estos colores son mucho más efímeros que los de las acuarelas tradicionales. Dadas sus características podemos decir que las anilinas se asemejan más a la tinta que a la acuarela.

Las acuarelas presentan una composición más granulada, que permite la obtención de texturas y efectos interesantes como abrir blancos sobre húmedo y sobre seco, crear texturas con aguarrás y superponer diferentes lavados sobre seco, etc. Si se desean abrir blancos en las anilinas es preferible

49

50

51

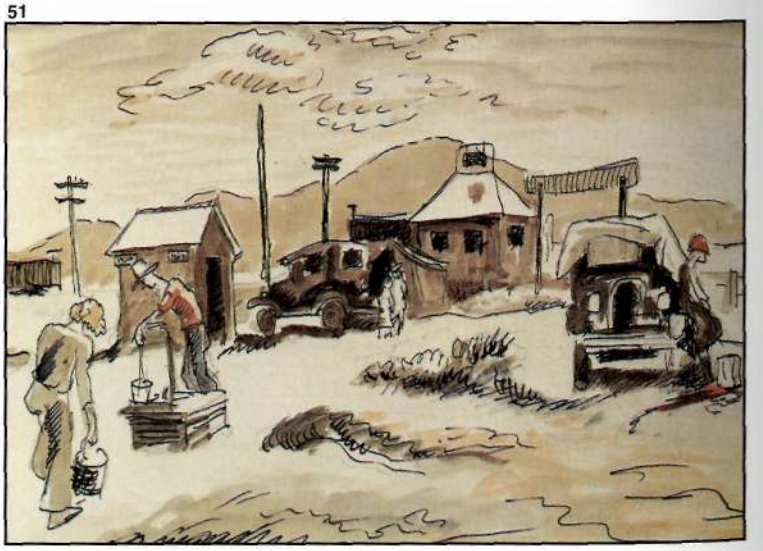


Fig. 49. La goma arábiga es el aglutinante principal de la pintura a la acuarela tradicional y en forma sólida presenta un aspecto semejante al ámbar.
Fig. 50. Las anilinas se caracterizan por una composición diferente a las acuarelas tradicionales. Su mayor propiedad es el alto poder colorante. Éstas pueden aplicarse con un pincel tradicional o por aspersión, por lo que será necesario disponer de un cepillo de dientes entre los materiales básicos.
Fig. 51. Dada su naturaleza acuosa, las acuarelas suelen combinarse con anilinas o tintas. Vea sino esta pintura de Thomas Hart Benton,* Campamento turístico *(Allen Memorial Art Museum de Orbelin).

olvidarse del método de acuarela y tomar un poco de lejía y superponerla a la zona que queramos blanquear. Observará cómo al cabo de un par de minutos la lejía ha decolorado casi por completo la pintura y ha abierto un blanco. A su vez, la acuarela líquida se presenta como la más propicia de ser utilizada en la técnica del salpicado, es decir, cargar el pincel o cepillo de dientes con un poco de color, tensarlo con el dedo medio y soltarlo de golpe para que salpique el color. Esta técnica de aspersión puede aplicarse encima de una acuarela tradicional ya seca para realizar degradados o granulados en el cielo o la vegetación, con lo cual se esparce una finísima lluvia de color sobre la zona elegida que crea efectos puntillistas. En las anilinas la superposición de lavados es también válida aunque algo menos efectiva dado su ya comentado poder colorante.

Cuando ambas técnicas se mezclan en una misma obra es preferible resolver los fondos y degradados iniciales y posibles efectos de aspersión con acuarela líquida, y los detalles y el modelado con la acuarela tradicional. Para finalizar diré que no existe ninguna contraindicación en la mezcla de estos dos medios, pues los dos tienen en común, como ya hemos dicho, sus características principales.

52

Fig. 52. La acuarela tiene mayor poder cubriente que las anilinas, aunque menor poder colorante. Sus colores, algo más apagados, suelen ofrecer un característico granulado.

Fig. 53. Las anilinas y la acuarela tradicional pueden combinarse con* gouache. *Con las primeras se pintan los fondos, mientras que con el* gouache *se realizan los detalles con colores más estridentes y más cubrientes.* Estudio para un paisaje mural *de Stuart Davis (National Museum of American Art de Washington).

53

La Témpera o *Gouache*

El procedimiento de la témpera o *gouache* difiere de la acuarela en que los colores son menos transparentes y quedan opacos al secarse. Esto es debido a que lleva un relleno de yeso blanco o blanco de España, para hacerlo aún más pastoso y cubriente. Los colores a base de yeso poseen, una vez secos, coloraciones blanquecinas, puesto que dicho componente aparece como pigmento blanco después del secado. Muchas veces presenta una apariencia parecida a la del óleo, aunque su aglutinante o cola es disoluble al agua.

La acuarela es el pariente menor de la témpera, con menor proporción de goma arábiga y yeso y con más aglutinante (a veces también se emplea miel, azúcar o goma de tragacanto como aglutinante). Sin embargo, los materiales, soportes y técnicas utilizadas son similares en ambos.

Desde siempre estos dos procedimientos se han relacionado como técnica mixta, de manera que muchos artistas han utilizado el *gouache* para retocar o completar paisajes iniciados con la técnica de la acuarela.

Esto se debe a la forma de trabajar que requiere cada procedimiento. La acuarela se aplica con mucha agua, se deposita el pigmento sobre la superficie del papel de manera suave y transparente y se aprovecha el blanco del papel como soporte para iluminar la composición. En la técnica a la acuarela no se utiliza el color blanco; el blanco es el propio del papel.

Como ya hemos dicho, la témpera o *gouache* posee mayor poder cubriente, de este modo se pueden superponer colores a las aguadas anteriores realizadas a la acuarela, del mismo modo como lo haríamos si pintáramos al óleo. Se trata de un medio muy versátil, pues el artista puede escoger entre aprovechar dicha opacidad o crear efectos suaves y sutiles parecidos a los de la acuarela.

Cuando mezcle estos dos medios en una misma obra le aconsejo que empiece por realizar las primeras aguadas con acuarela, pues ésta posee la delicadeza que la convierte en el medio ideal para captar los sutiles matices de luz y atmósfera, con lo que obtendrá una luminosidad única. La fluidez y transparencia de la acuarela provoca una amplia gama de bellos efectos que permiten que la superficie blanca reflectora del papel sea visible. Después se pueden reforzar los colores, para ello hay que cubrirlos con colores más opacos e intensos. A pesar de la opacidad manifiesta del *gouache*, en la práctica es mejor aplicar colores oscuros sobre claros, ya que el *gouache* no es tan opaco como los óleos o carílicos, de hecho algunos colores son

54

Fig. 54.* Mujer poniéndose las medias *de Toulouse-Lautrec (Musée Toulouse-Lautrec de Albi);* gouache *sobre cartón.

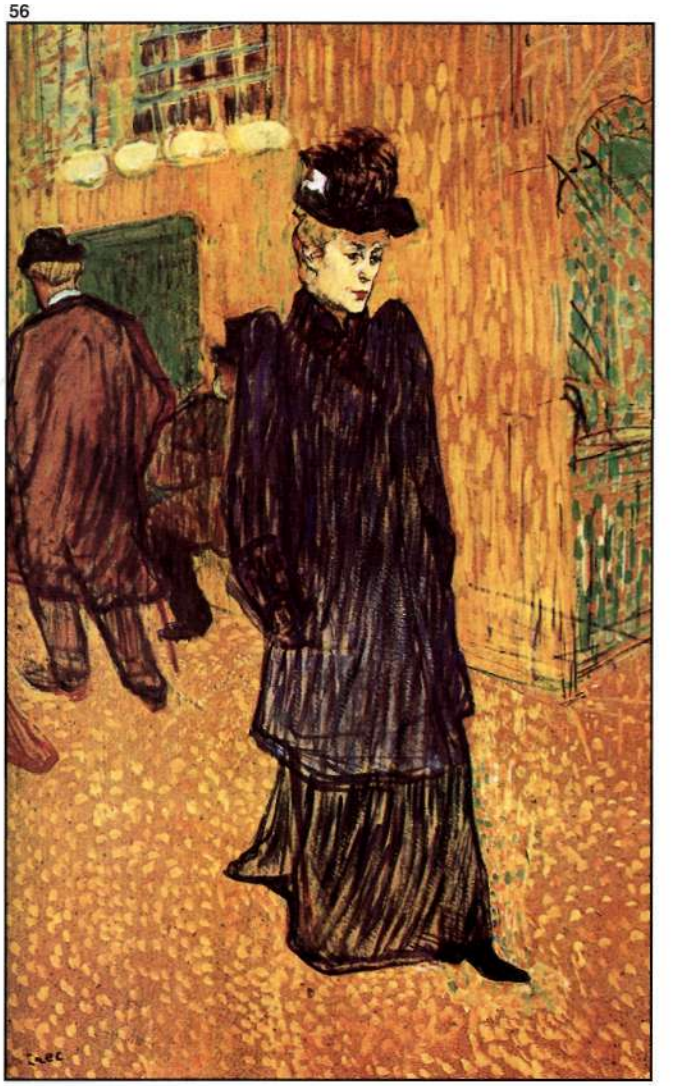
55

Fig. 55. El mercado ofrece una gran variedad de marcas de* gouache. *Se comercializan en tubos, botes e incluso botellas que suelen etiquetarse como «colores para diseñadores». Esto se debe a la popularidad que tienen estos colores entre los diseñadores gráficos.

sólo semiopacos. Si lo que desea es cubrir por completo con un color claro una zona pintada a la acuarela, no utilice capas muy gruesas de color, ya que al secar podría quebrarse la superficie pictórica.

Dado que los colores *gouache* contienen poco aglutinante, éstos permanecen solubles una vez secos, esto significa que si aplica un color sobre una aguada anterior cogerá algo de color de dicha capa. Por lo tanto, la técnica de pintar sobre húmedo no es demasiado aconsejable en la pintura a la témpera. Antes de aplicar la siguiente capa, deje secar la anterior por completo. De todos modos, si usted lo deseara, el *gouache* una vez seco puede hacerse insoluble al agua mediante la pulverización de una solución líquida que contenga un 4% de gelatina y un 2% de formalina; se puede combinar este medio con otros más grasos. Además de mezclarse con acuarela, el *gouache* también puede combinarse con un medio acrílico, que convierte el procedimiento en una pintura más cremosa, flexible e impermeable, es decir, permite superponer capas sin enturbiar las aguadas anteriores.

56



57

Fig. 56. **Jane Avril abandona el Moulin Rouge** ***de Toulouse-Lautrec. Pintura realizada con*** **gouache** ***sobre cartón (Wadsworth Atheneum de Hartford).***
Fig. 57. **En el Moulin Rouge: comienzo de la cuadrilla** ***de Toulouse-Lautrec. Óleo y*** **gouache** ***sobre cartón (National Gallery of Art de Washington).***

Pintando con Goma Arábiga y Caseína

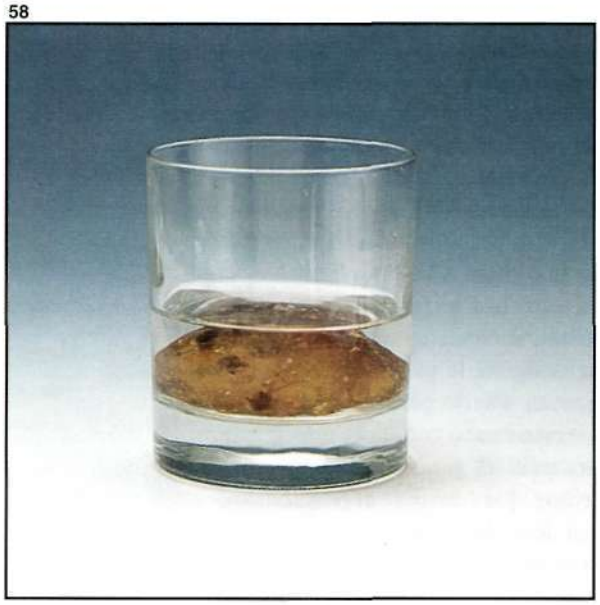
Las colas de goma como las que aquí presentamos: la goma arábiga (de origen vegetal) y la caseína (de origen animal) son adecuadas como diluyentes para pinturas a la acuarela y a la cola. Aunque, sin embargo, también pueden mezclarse directamente con pigmentos, lo que da lugar a nuevos procedimientos pictóricos. La goma arábiga es una sustancia resinosa de color claro o pardo amarillento y factura vítrea que procede de varias especies de acacias que crecen en América del Norte y en el Sudán. Suele contener, adicionalmente, una cierta cantidad de glicerina que regula el brillo de la goma.

La goma arábiga es un líquido ligeramente viscoso que bien puede adquirirse en frascos o bien en estado natural, es decir, a modo de resina. En estos casos usted deberá dejarla sumergida en un frasco lleno de agua durante 24 horas para que se disuelva. Las impurezas a modo de partículas de corteza o tierra se separan mediante filtración en un paño. Al agregar estos preparados al pigmento en polvo obtenemos un medio pictórico de gran espesor, una mezcla espumosa con la que podremos conseguir una gama de efectos y texturas muy interesantes.

Dadas las características del medio, esta técnica es más adecuada para combinarse con tintas, aunque no resulta extraño verla combinada con acuarela o *gouache*. La goma arábiga disuelta se utiliza como aglutinante de las acuarelas, por este motivo dichos procedimientos suelen aparecer mezclados en algunas obras. La goma arábiga agregada a las acuarelas o a la tinta aumenta su brillantez y les da cuerpo. Además, también se utiliza en estos medios para hacer veladuras y dotar de una interesante textura al acabado y, dado que se comporta como un barniz, lo mantiene brillante.

La técnica de la goma arábiga puede mezclarse con: tinta china, acuarelas, *gouache*, pintura al temple.

58



59

Fig. 58. La goma arábiga se presenta en estado sólido. Para obtener el aglutinante es suficiente con sumergirla en un cuenco con agua y esperar unas horas a que se disuelva.

Fig. 59. Una vez disuelta, presenta una textura cremosa parecida a la miel. Utilice la superficie de un cristal o mármol para realizar la mezcla de la goma con el pigmento en polvo.

La caseína, por su parte, ya era conocida como un efectivo pegamento desde la Antigüedad: se trata de un líquido de albúmina que está contenido en la leche, y se obtiene de ella mediante precipitación con ácido. Su obtención requiere cierta preparación: se toman 300 gramos de caseína y se ablandan en un recipiente con un litro y medio de agua durante 12 horas. A la mañana siguiente se calienta el recipiente durante una hora a 60 °C. Seguidamente se añade a la mezcla 60 cm^3 de amoníaco y se deja otra hora al fuego, esta vez a unos 90 °C. Ahora sólo queda agregar pigmento en polvo a la cola resultante.
La pintura a la caseína se caracteriza por una apariencia mate y una consistencia cremosa. Se relaciona con aglutinantes no solubles al agua, por lo que esta técnica puede mezclarse con pintura al óleo y sus derivados. Una capa aplicada con esta pintura seca con gran dureza y tensión.

Dada su resistencia al agua y a los agentes atmosféricos este procedimiento puede mezclarse con la pintura al fresco y temple.

60

Fig. 60. La caseína es una sustancia lechosa que al combinarse con pigmento da lugar a una pintura de gran resistencia que puede combinarse con procedimientos pictóricos grasos.

61

Fig. 61. Pintar con caseína presenta el inconveniente de que es una pintura que transforma completamente los colores una vez ha secado. De todas las pinturas, ésta es la que muestra mayor mutabilidad en este sentido. **Paisaje del Cadí** *de Gabriel Martín (colección particular del artista).*

62

Fig. 62. Los colores a la caseína suelen tener una apariencia pálida, por eso este procedimiento suele mezclarse con óleo para lograr colores más brillantes. **Calle Provenza** *de Gabriel Martín (colección particular del artista).*

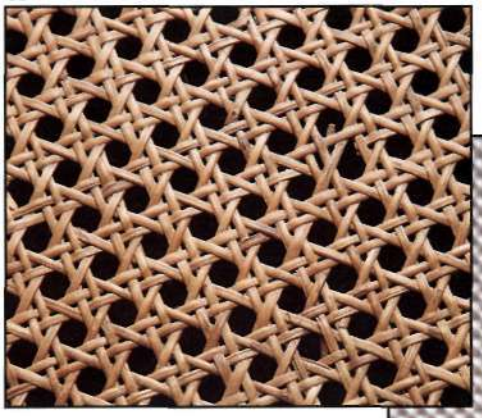
Técnicas Automáticas: *Frotage* y *Gratage*

En el siguiente apartado veremos cómo la creación artística puede plantearse de una forma libre e intuitiva; para ello se utilizan las técnicas automáticas desarrolladas sobre todo por los artistas surrealistas, y en especial por Max Ernst, a quien se considera inventor del *frotage*, con tal éxito en la actualidad que dicho procedimiento se ha mezclado con otras técnicas pictóricas. Quizás sea el *frotage* una de las técnicas automáticas más conocidas. El artista coloca una hoja de papel delgada sobre diversas superficies que presenten una trama o textura bien marcada y frota con un lápiz blando de modo que dicha superficie se transfiere al papel. Por lo tanto con los medios más simples, el artista puede crear un mundo de formas y texturas a partir de la estructura del material que se frota. Dichas texturas pueden tomarse de superficies como de la madera, ropajes, entramados de mimbre o relieves de madera. Conviene experimentar con distintos medios y colores para lograr diferentes efectos y variaciones cromáticas.

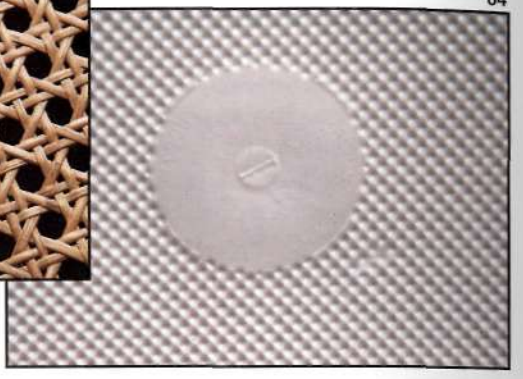
Una variante del *frotage* es el *gratage*, que consiste en situar una hoja de papel ya pintada sobre una superficie irregular y rascar la pintura para que salga una imagen negativa de la textura. La técnica que tiene como base el raspado o arañado supone el traslado del *frotage* a la pintura al óleo.

El esgrafiado es otra de las técnicas de frotación que también permite lograr nuevos efectos y texturas. En el dibujo con ceras, el esgrafiado es una de las más efectistas e inmediatas y consiste en rayar con un punzón una superficie previamente cubierta por un color determinado. La técnica del encausto también permite este tipo de intervenciones, pues en las pinturas, la cera brinda la opción de plantear dibujos con tan sólo rayar la superficie. Una vez se ha realizado esta primera impresión, el artista debe tratar de imaginar una composición que justifique el efecto textural obtenido, que a partir de la imagen que proporciona el *frotage* trate de imaginar una composición figurativa simple.

63



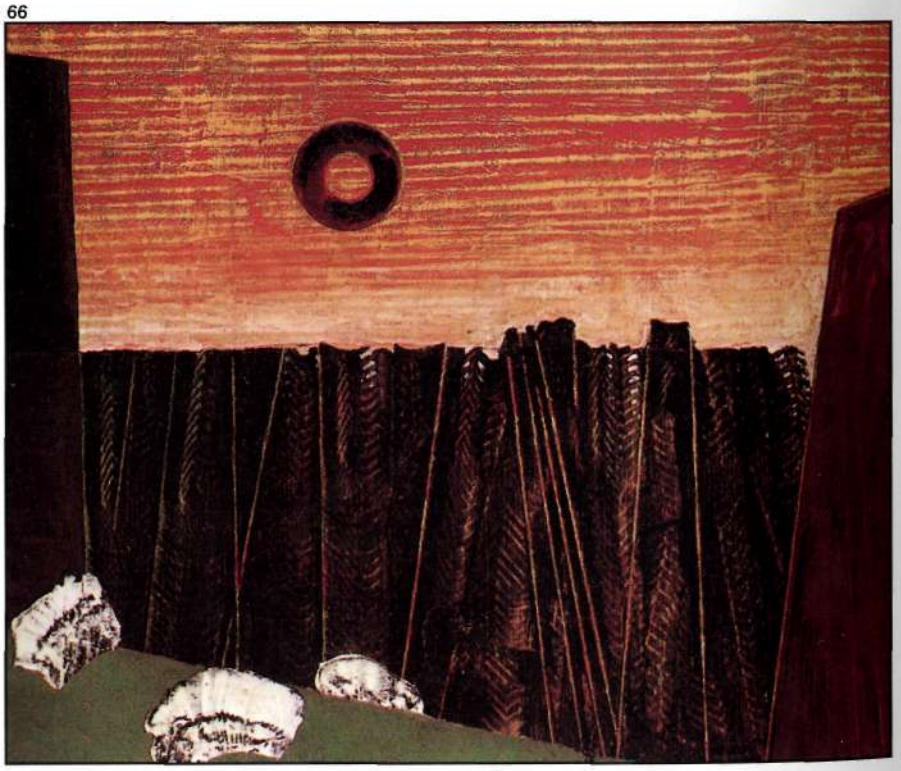
64



65

Figs. 63, 64 y 65. Puede frotarse cualquier superficie que presente un relieve muy marcado. Cualquier forma o trama puede suscitar el interés del artista: un trazado de mimbre (fig. 63), el fondo de un plato de plástico (fig. 64) o un relieve de madera (fig. 65).
Fig. 66. Max Ernst, además de inventar la técnica del* frotage, *incorporó el* gratage *en sus pinturas surrealistas pintadas al óleo, como en este* Bosque de espinas *(Galeria Beyeler de Basilea).

66



67

68

69

Figs. 67, 68 y 69. La artista Bibiana Crespo nos va a mostrar cómo debe realizarse una composición con la técnica del **frotage***: en primer lugar se toma un papel delgado y se frota con ceras sobre diferentes superficies (un tronco de árbol, un suelo de plástico, un rallador de queso, etc...) (fig. 67); una vez tenemos el dibujo base, se acuarela el fondo con un pincel de manera que el ramo de flores presente mayor contraste (fig. 68); finalmente se perfila la forma de las flores y se le añaden detalles y colores que den mayor preciosismo a la composición (fig. 69).*

Mezclando Pinturas Acrílicas, Líticas y Óleo

Los plásticos o látex podrían calificarse como una clase de pintura al temple, con la única diferencia que las colas son de fabricación plástica por ser un polímero: vinílico o acrílico.

La extraordinaria versatilidad y el rápido secado de la pintura acrílica y lítica hacen que estos medios sean dos de los más utilizados en la práctica de las técnicas mixtas. Los artistas suelen combinar estos procedimientos con acuarelas, el *gouache*, el óleo, la tinta, el pastel, el carboncillo, con el fin de sacar el máximo rendimiento a las cualidades expresivas.

La mayor ventaja de las pinturas acrílicas es su rápido secado, frente al lento secado por oxidación de la pintura al óleo. Las pinturas acrílicas o líticas secan rápidamente mediante la evaporación del agua contenida en el aglutinante, lo que da por resultado una capa de pintura flexible que no sufre modificaciones de color tras el secado. Sin embargo, presenta algunos inconvenientes: uno de ellos es que su rápido secado se convierte en una hoja de doble filo, es decir, lo que parece una ventaja también

70

71

72

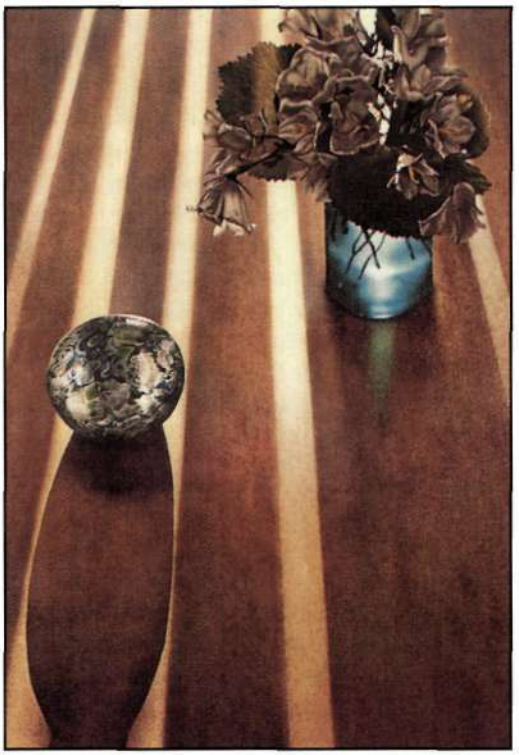


Fig. 70. El rápido secado del acrílico es su mayor ventaja e inconveniente. Pues además de permitir que las capas inferiores sequen rápido también obliga al artista a trabajar con mayor celeridad. **Casa del Ensanche** ***de Gabriel Martín (colección particular del artista).***
Fig. 71. Si queremos dar una consistencia más espesa a la pintura acrílica bastará con mezclarla con un gel espesante.
Fig. 72. Con las pinturas acrílicas se pueden realizar desde las composiciones más abstractas hasta las más elaboradas y figurativas. **Pisapapeles** ***de Beverly Hallam (National Museum of Women in the Arts).***

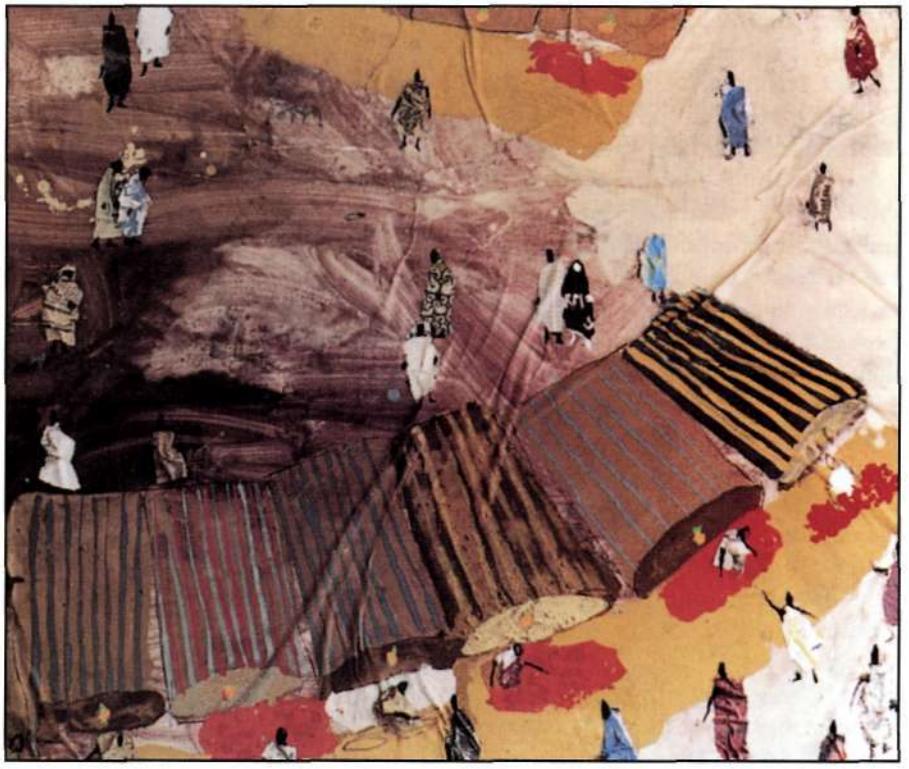
obliga al artista a trabajar con mayor rapidez, y no permite manipular demasiado la masa pictórica durante un tiempo relativamente largo como puede hacerse con el óleo. A pesar de ello existe un líquido retardante para aumentar los tiempos de secado.

Los acrílicos no tienen una consistencia espesa, por lo que resulta un inconveniente si se desean realizar empastes o texturas. En tal caso, sólo existen dos soluciones: mezclar el acrílico con un gel espesante que dé volumen y consistencia a la pintura, o bien extender las primeras capas con pintura acrílica y realizar los acabados, empastes y volúmenes con pintura al óleo. Este segundo suele ser el procedimiento más habitual. Pero para ello recordemos lo advertido anteriormente. Se puede aplicar óleo sobre acrílico, pero no al revés. El acrílico no agarra bien sobre la superficie de una pintura al óleo.

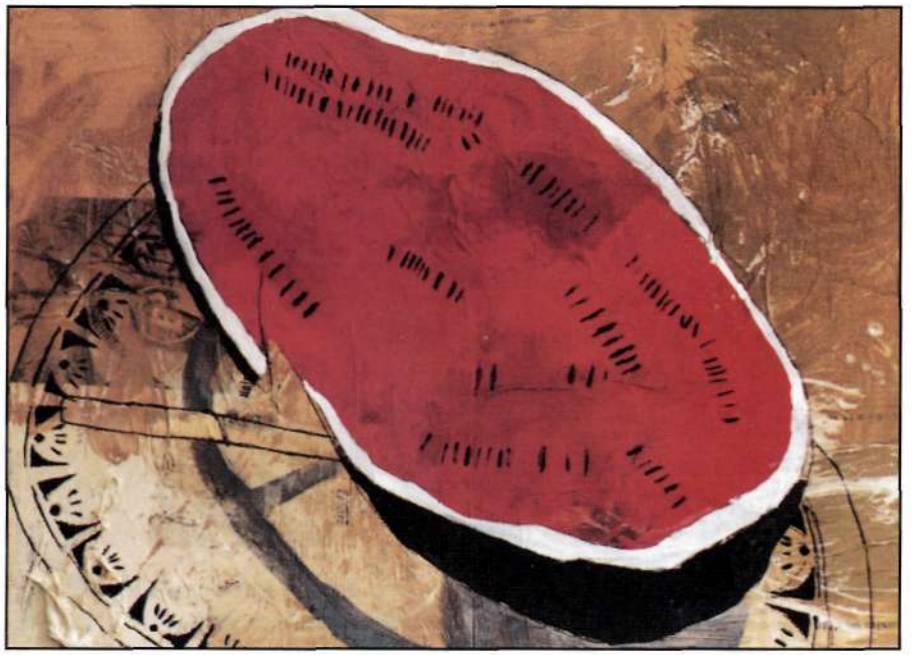
Por el contrario, las pinturas fabricadas con látex se agarran mucho más y pueden aplicarse sobre una pintura al óleo si ésta ha secado correctamente (abstenerse de aplicar látex con el óleo aún fresco). El látex, a su vez, es una de las colas más recomendables para encolar papeles u otros objetos tridimensionales sobre la tela a modo de *collage*. Aunque no es aconsejable utilizarlo sobre papel si vamos a pintar a la acuarela, pues una vez la cola ha secado suele dejar reservas de blanco en la superficie del papel. Y las pinturas a la acuarela no agarran bien.

Dada la apariencia satinada de la pintura acrílica, el látex puede aplicarse sin pigmento alguno sobre la superficie de la pintura acrílica a modo de barniz. De este modo, proporciona brillos de gran intensidad.

73



74



Figs. 73 y 74. Miguel Olivares es un artista que habitualmente utiliza las pinturas acrílicas mezcladas con* collage. *En sus pinturas desarrolla temas habitualmente coloristas inspirados en instantáneas extraídas de sus viajes a Marruecos y en bodegones de frutas.* Xemaá-El-Fná nº 1 *(fig. 73) y* Sandía *(fig. 74) (ambas de colecciones particulares).

Pintando con Encáustica y Polvo de Mármol

Quizás la encáustica sea, de entre todos los procedimientos mixtos, el que presenta mayores dificultades de aplicación. En primer lugar porque se trata de una pintura a la cera cauterizada al calor, eso significa mezclar el color con cera que licúa por la acción del calor que desprende un hornillo. Debe trabajarse deprisa, ya que la cera se mantiene en estado líquido mientras está caliente pero solidifica con rapidez una vez se aplica sobre el soporte.

Incluso una vez adherida al soporte, es facil realizar retoques; pueden hacerse con un hierro candente aunque la cera haya secado. Pero esto no se debe hacer si la pintura al óleo ya se ha secado, en tal caso dicha operación es del todo desaconsejable. Muchos artistas han combinado la cera con las pinturas al óleo dadas las afinidades entre estos procedimientos. La pintura a la encáustica no amarillea, no se oxida o contrae, es poco sensible a la acción del agua, además de las gratificantes ventajas de carácter óptico.

La técnica de la encáustica puede aplicarse sobre todo tipo de soportes y procedimientos, incluso sobre pinturas murales, previa aplicación de un enlucido, es decir, una capa destinada a aislar el soporte de la capa pictórica.

Un procedimiento similar, la cera fluida en frío o jabón de cera diluida con agua, puede aplicarse como una pintura al temple o bien mezclarse con caseína.

75

76

Fig. 75. En esta pintura a la encáustica de Richard Gersti,* Grupo con Schönberg *(colección Kamm, Suiza), se aprecia el efecto texturado y desdibujado que causa esta técnica mixta. Su principal cualidad es la de obtener empastes y formas desdibujadas, tratadas de manera expresionista.

Fig. 76. La cera virgen, es decir, aquella que no ha sido tratada químicamente, es la base de la pintura a la encáustica. Las propiedades de la cera permiten al artista obtener todo tipo de empastes y texturas sobre la superficie pictórica.

Existen también otros métodos tan óptimos como la cera para dar textura y relieve a una pintura. Entre ellos destaca el uso del polvo de mármol.

Si mezclamos látex con polvo de mármol (que incluso se suministra en diferentes gramajes) obtendremos una solución pastosa semejante al cemento.

Con espátula y pinceles de cerdas resistentes, extenderemos esta pasta las texturas que precisamos para nuestra composición (el follaje de los árboles, cúmulos de nubes, el relieve de las montañas...). El soporte debe estar plano, es decir, debe reposar horizontalmente sobre una mesa. Una vez ya se ha extendido la pasta, se deja secar durante unas horas. Cuando la pasta haya secado, observará que ha blanqueado su color. Ahora ya puede pintar encima, bien con acrílicos o bien con pintura al óleo, de la misma manera que lo haría en otro soporte cualquiera. Esta técnica es desaconsejable con acuarelas, anilinas o *gouache* dado el nulo poder absorbente que tiene la pasta de mármol. El color no agarraría y formaría las pequeñas gotas características que aparecen cuando se extiende agua sobre un cuerpo poco absorbente.

77

Fig. 77. El látex es una sustancia lechosa que, al mezclarse con polvo de mármol, da lugar a una pasta espesa que se aplica sobre la superficie del lienzo para obtener texturas y bajos relieves.

78

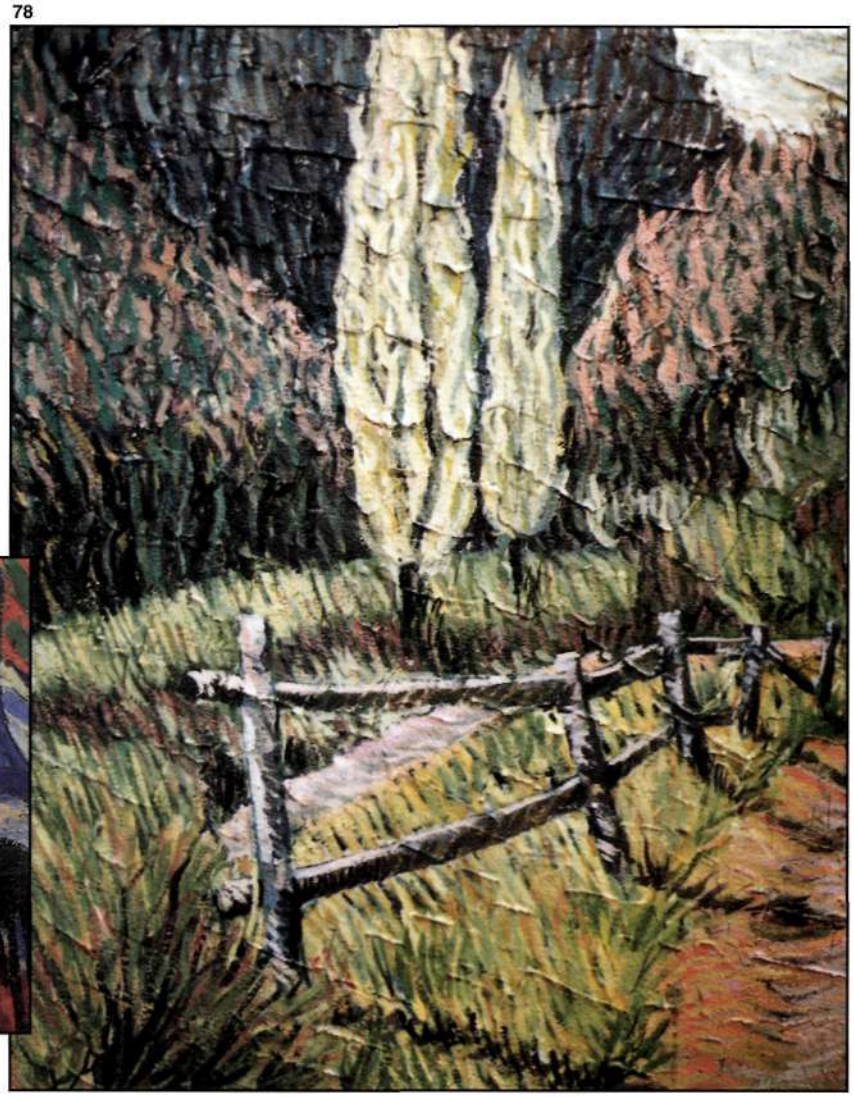


Fig. 78. Vea en este* Paisaje del Cadí *de Gabriel Martín (colección particular del artista) la característica textura que produce el polvo de mármol. Los relieves son generalmente más suaves y menos empastados que los que produce la encáustica.

79

Fig. 79.* La Provenza *de Hans Berger (Kunstmuseum Solothurn). El control de la pincelada y el empaste ayudan a obtener mayor sensación de relieve y profundidad en una obra pictórica.

Pintura al Fresco y al Temple

La pintura mural también constituye una modalidad artística que puede ser contemplada como una nueva manera de ensayar y mezclar nuevos procedimientos. El fresco es quizás el procedimiento más conocido para este tipo de soporte. Se realiza con la ayuda de pigmentos en polvo resistentes a la cal, aplicados sobre una superficie de argamasa fresca compuesta de cal y arena.

La técnica exige un trabajo rápido y preciso, pues la pintura debe aplicarse cuando la argamasa aún está húmeda. Los pigmentos simplemente se diluyen en agua y se aplican sobre el soporte. Una vez absorbidos por la estructura cristalina de la cal, la acción del aire y el secado hará el resto de manera que se forma así sobre la superficie una película de carbonato de calcio que une los colores con el muro, de forma que una vez la pintura ha secado, se vuelve insoluble al agua. En este caso, la cal actúa como aglutinante. Sobre los encalados húmedos se obtienen aguadas muy etéreas, mientras que si se trabaja en seco el efecto obtenido es más de veladura, aunque no es del todo recomendable pues el color no agarra bien. Es adecuada para un estilo gráfico simplificado, una severa estilización y para una técnica colorista, al contrario de la manera de pintar pastosa de los cuadros al óleo.

Si desea trabajar en seco o mezclar el fresco con otra técnica, es preferible mezclar el pigmento con gomas o colas, lo que da lugar a lo que conocemos por pintura al temple. Es por esto que el fresco puede mezclarse con pintura a la caseína, o temple al huevo.

La pintura al temple que suele utilizarse para los retoques debe emplearse de manera viscosa y no fluida y dar los toques preferentemente con pinceles redondos de cerda. Es absolutamente desaconsejable pintar sobre pinturas murales con colores a la acuarela o *gouache* (y mucho menos óleo u otras pinturas oleaginosas), los resultados a corto plazo son desastrosos. El fresco y los colores derivados de la acuarela son dos procedimientos que no conviene mezclar.

80

Fig. 80. Las vueltas de los muros y los laterales de las iglesias solían ser los lugares más propicios para la pintura al fresco. He aquí un conjunto inacabado del* Maestro de San Francisco *(Basílica inferior de San Francisco de Asís).

Fig. 81. Durante el Renacimiento italiano, la técnica del fresco alcanzó su máximo esplendor con Giotto. En el azul del cielo podemos distinguir la división de las sucesivas jornadas de ejecución de la obra (*San Francisco recibe los estigmas, *Basílica superior de San Francisco de Asís).

81

Sin lugar a dudas, el método tradicional de la pintura al temple consiste en mezclar los pigmentos puros con yema de huevo y agua destilada.

Su consistencia y calidad se parece bastante a la de las pinturas acrílicas por lo que no debería resultar del todo extraño su empleo a pesar de que produzca efectos distintos. Presenta algún inconveniente pues debe trabajarse con rapidez, ya que la yema de huevo seca muy rápidamente. De todos modos, dicho procedimiento puede mezclarse con aceite para reducir el proceso de secado. Recordemos que ya el artista Van Eyck lo mezcló con óleo con mucho éxito.

En el caso que quiera utilizar la pintura al temple como base de la obra y mezclarla con pintura al óleo, debe tener en cuenta que el soporte sobre el que va a pintar debería imprimarse con una capa de cola de conejo antes de aplicar los colores base. El proceso es sencillo: mezcle la cola de conejo con agua, en proporción de una de cola por diez de agua, y déjela reposar durante una noche. Al día siguiente, caliéntela hasta que se disuelva, añádale un poco de blanco de España y, una vez removida, aplíquela sobre el soporte y déjela secar durante la noche. A la mañana siguiente ya estará todo listo para empezar a pintar.

82

Fig. 82. La base de la pintura al temple es la yema de huevo. Al mezclarlo con pigmento en polvo forma una pintura pastosa que cristaliza una vez se ha secado.

83

Fig. 83. La pintura al temple es la más adecuada para lograr las veladuras y transparencias características de los rostros de las vírgenes góticas y renacentistas. Vea cómo la pincelada es casi imperceptible, distinga la calidad y suavidad con la cual se ha tratado la carnación de la figura de la* Virgen *de Fra Angélico (museo Thyssen-Bornemisza de Barcelona).

84

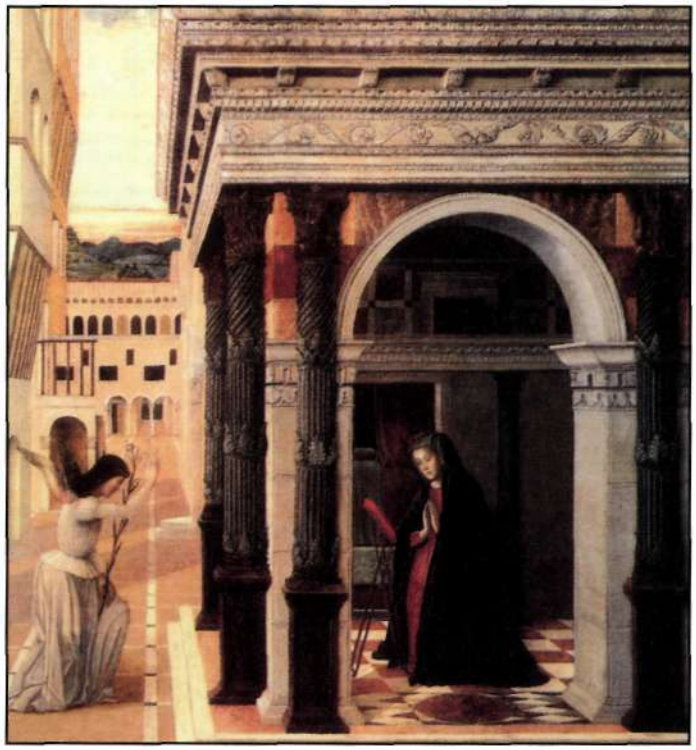


Fig. 84. Ya desde antaño, la pintura al temple se ha combinado con otros medios pictóricos, como la pintura al óleo en esta* Anunciación *de Gentile Bellini (museo Thyssen-Bornemisza de Madrid).

Materiales Efímeros

Existen una serie de técnicas artísticas que no configuran objetos de carácter permanente o perenne, sino que su existencia se define por su corta duración y por el uso de objetos encontrados o materiales efímeros. Este tipo de creaciones tuvo su máximo esplendor durante el Informalismo, nombre por el que se conoce la tendencia pictórica no figurativa que se inicia en Europa en los años cincuenta.
Dicha tendencia se apoyó en los efectos que producía la gestualidad del artista y el tratamiento bruto de la materia.
Suele decirse de la pintura informalista que es una «pintura matérica», puesto que en muchas ocasiones estos artistas utilizan polvo de mármol con látex o bien tierra, lo cual da una consistencia densa que, a su vez, presenta otras intervenciones como: rascadas, abultamientos, grietas, etc. Entre sus artistas más representativos se encuentran Jean Dubuffet o Antoni Tàpies.
Utilizar materiales reciclados, pegar objetos a los cuadros, añadir nuevas pinturas de carácter industrial, crear compuestos de látex con serrín, arena o paja, todo esto hace más extensible la paleta del artista.
En este capítulo pretendemos animarle a que investigue, a que juegue con los materiales, atrévase a crear sus propios procedimientos mixtos, pegue todo tipo de objetos a la superficie del cuadro sin la necesidad de reproducir un modelo figurativo. Trate de asimilar estos ejercicios como una gimnasia necesaria y no con el fin de la obra misma. Los materiales y técnicas utilizadas no deberían ser contemplados como un fin en sí mismos sino como un punto de partida para una investigación pictórica posterior, es decir, un campo de pruebas que le permita desarrollar técnicas que posteriormente añadirá a sus pinturas figurativas.
El mundo artístico se encuentra en constante desarrollo y, a medida que el artista investiga nuevas formas expresivas derivadas de nuevas maneras de tratar o mezclar procedimientos pictóricos, éste buscará, de una forma natural, nuevos caminos para explotarlas y adaptarlas a su estilo personal.

85

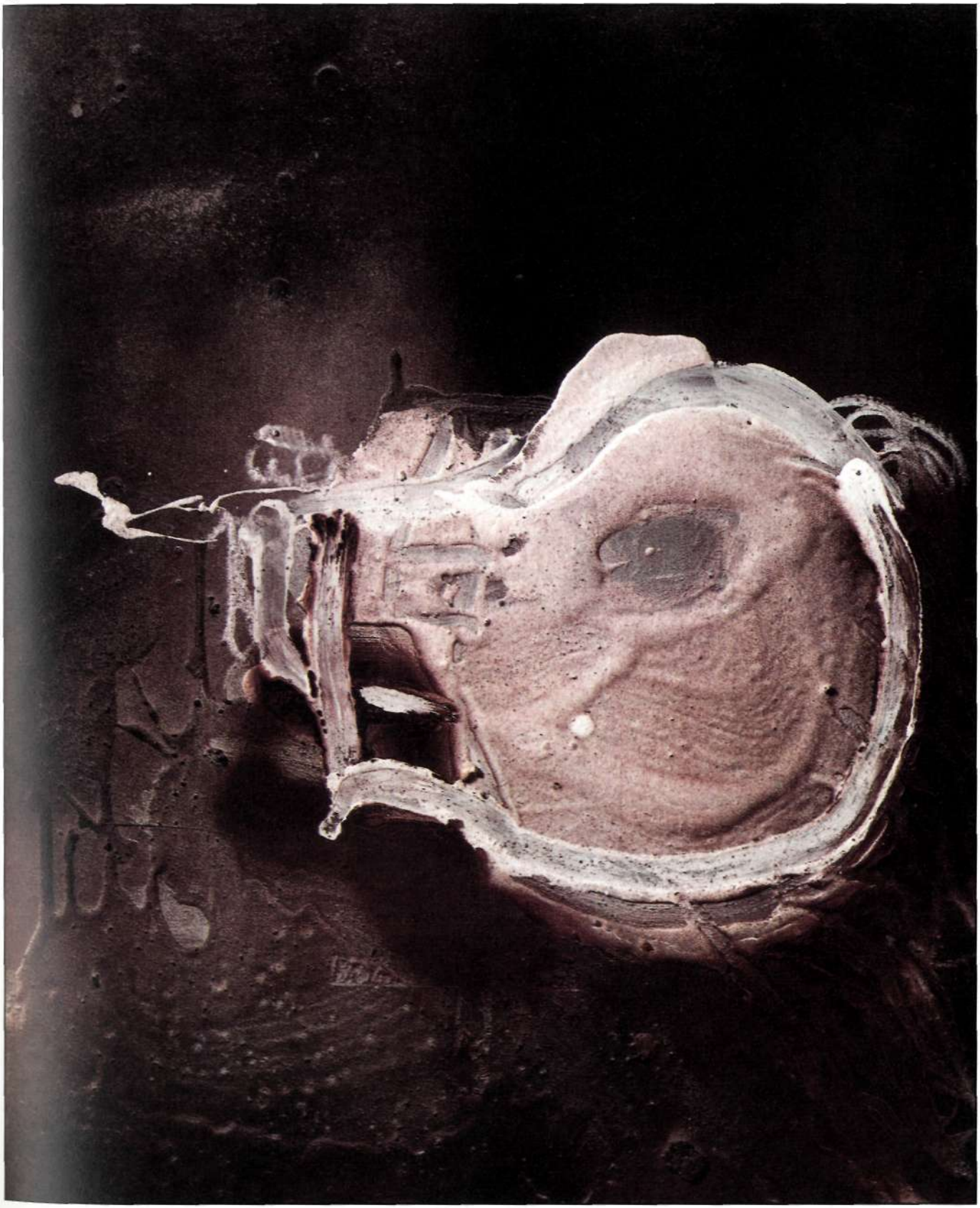
86

87

Fig. 85. **Sin título** *de Gabriel Martín (colección particular). Técnica mixta de pintura lítica, óleo y polvo de mármol.*
Fig. 87. **El alienista** *de Kurt Schwitters (museo Thyssen-Bornemisza de Madrid).* **Collage** *y pintura al óleo con ensamblaje de diversos materiales sobre un soporte rígido.*

Fig. 86. **Teatro del Liceo** *de Gabriel Martín (colección particular del artista), pintura realizada con materiales reutilizados (tela roja y cartón). Fig. 88 (pág. siguiente).* **Blanco con manchas rojas** *de Antoni Tàpies (colección M.ª Lluïsa Lacambra, Barcelona). El autor ha conseguido una rica textura mediante gruesos empastes de polvo de mármol y espuma.*

88



EJERCICIOS PRÁCTICOS

En las siguientes páginas usted encontrará una serie de ejercicios prácticos, con los que aprenderá a pintar paso a paso diversos temas realizados con técnicas mixtas por artistas profesionales. Cada ejercicio se acompaña de un texto didáctico, instrucciones y consejos, para que usted pueda seguir fácilmente el desarrollo de cada uno de los procedimientos. Para una pequeña selección de los ejercicios que se describen a continuación le proporcionamos unas hojas convenientemente numeradas que llevan impresas unas pautas-guía, que le ayudarán a pintar junto al artista las bellas composiciones que le presentamos a continuación. Ahora ya sólo le queda empezar a trabajar y dedicar el tiempo necesario a cada ejercicio.

Pintando un Bodegón con la Técnica del *Collage*

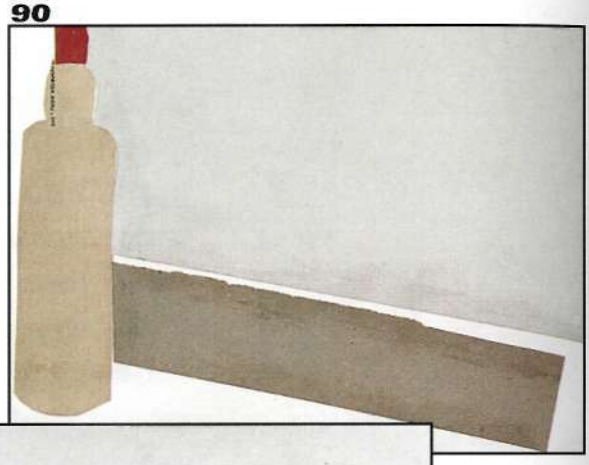
Empezaremos con un sencillo ejercicio: pintaremos un bodegón con la técnica del *collage* y pintura lítica, es decir, pigmentos y látex. El resultado no sólo será una representación convincente del modelo, sino también una imagen agradable. Para ello contaremos con la inestimable ayuda de la artista y profesora de arte Bibiana Crespo.

Como puede observar, el modelo es simple: una botella, unos vasos con cubitos de hielo, una caja de madera, unas hojas secas de laurel y un periódico. Es importante que ofrezca cierta tendencia geométrica y una diversidad de formas atractivas (fig. 89). Además del látex y los pigmentos, para este ejercicio usted necesitará papeles de colores, revistas con ilustraciones y tijeras.

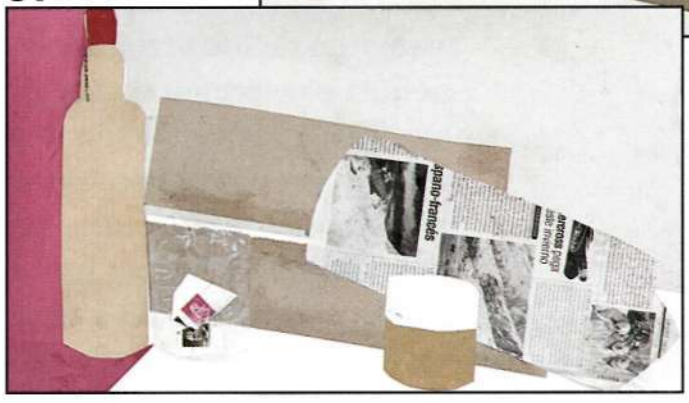
89

Empiece por las áreas más extensas (botella, caja, fondo...). Seleccione los papeles según su tono y recorte las formas (fig. 90). Para pegar los papeles puede utilizar cualquier tipo de pegamento o cola, aunque dado que vamos a combinar el *collage* con pintura lítica sería más conveniente utilizar el látex como medio adhesivo. Se seca rápidamente y puede aplicarse fácilmente con un pincel. Siga pegando recortes, unos sobre otros, hasta representar de forma esquemática cada uno de los objetos de la composición (fig. 91). Como puede ver, se pueden combinar colores estridentes (como el fondo de la botella) con otros más marronosos o agrisados, así como grandes planos con recortes mucho más pequeños y más detallados, como la rosca de la botella, los vasos o los cubitos de hielo (plasmados por dos sellos). Para representar el periódico qué mejor que usar un recorte de papel de periódico, de manera que éste añada calidades gráficas a la composición.

90



91



Siga elaborando los detalles de la misma manera, representando con más precisión cada una de las formas: un trozo de papel azulado en la base de la caja, unos recortes de plástico amarillo para los cubitos de hielo, de la porta-

92

Fig. 89. El modelo presenta un conjunto con cierta tendencia geométrica (el cilindro de la botella, la forma cuadrangular del periódico...) que facilitará la realización del ejercicio.

Fig. 90. Empiece trabajando las amplias zonas de color con grandes recortes de papel.

Fig. 91. Prosiga añadiendo detalles a los recortes anteriores, concretando y definiendo formas; en definitiva, situando cada uno de los elementos que componen el modelo.

Fig. 92. Añada más colores a la composición: recortes de fotos de revistas para las hojas de laurel, amarillo en los cubitos de hielo y azul celeste en la base de la caja.

93

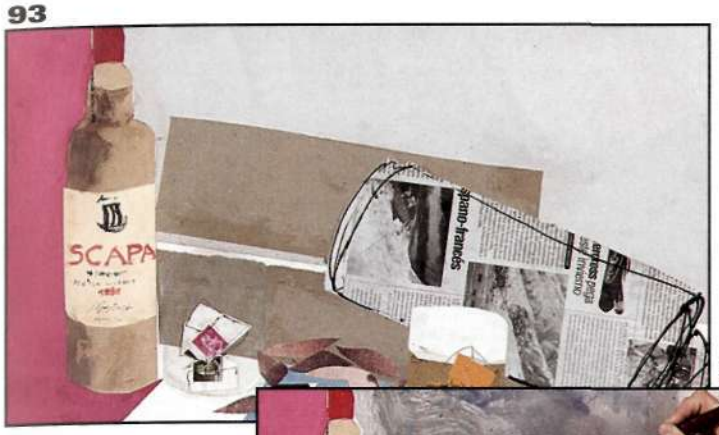


Fig. 93. Iniciamos la fase pictórica añadiendo los primeros valores, las primeras sombras y grafismos en el recorte de periódico.

94

Fig. 94. Con pintura lítica modifique el fondo para suavizar el contraste de éste con el conjunto.

da de una revista se recortan las hojas de laurel y, finalmente, un papel de un color ocre más claro que el de la botella para la etiqueta de ésta (fig. 92, pág. anterior).

En este punto, abandone la fase más compositiva del collage para adentrarse plenamente en la fase pictórica, es decir, realzar los volúmenes, las formas, las sombras, etc. De este modo, con un tierra sombra tostada dé mayor volumen a la botella, con un lápiz acuarelable y tinta dibuje la etiqueta de la misma y, finalmente, con el botellín de tinta china, a modo de rotulador, dé mayor carácter lineal a la representación del periódico (fig. 93). Use formas contrastadas y líneas curvas para realzar el conjunto.

Con un pincel medio haga lo propio con el fondo: extienda un lavado con abundante agua de un color gris con cierta tendencia azulada y confiera, así, un carácter más pictórico a la composición (fig. 94).

Continúe modelando el volumen de los cuerpos y añadiendo valores al color plano y uniforme del papel, de manera que la pintura empiece a adquirir un aspecto tridimensional. Añada nuevos colores a las hojas de laurel, corrija y contraste el perfil de los vasos, así como su contenido, y modele con ocre y tierra sombra tostada los volúmenes de la caja de madera para que se distingan con mayor claridad las zonas de luz y sombra (fig. 95).

95

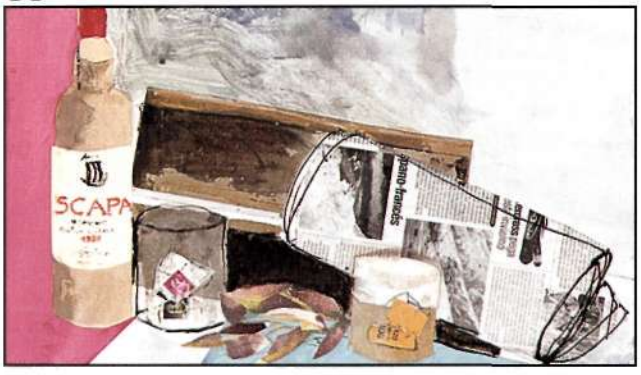


Fig. 95. Trabaje los contrastes entre luces y sombras en el interior de la caja y defina el perfil de los vasos.

La obra ya está casi terminada, sólo queda acabar de cubrir el fondo con la misma aguada grisácea, añadir más color y detalles en la caja de madera y elaborar el primer término, es decir, el cristal de los vasos y la rama de laurel (fig. 96). Como puede ver, el acabado no es ni mucho menos realista. Se trata más bien de un buen ejercicio compositivo que de una obra elaborada y preciosista. Y es justamente así como debe considerarse el uso del *collage*, como un buen ejercicio de observación que le permitirá abstraer del modelo las formas simples que lo componen. Hay que saber ver, reflexionar y comprender cómo se estructuran las formas. Una vez haya realizado varios ejercicios como éste, comprobará que cada vez le resultará más fácil extraer las formas básicas de un modelo, encajar y componer.

96

Fig. 96. He aquí la obra acabada. Ésta debe entenderse más como un ejercicio compositivo que como una obra de calidad pictórica en sí misma.

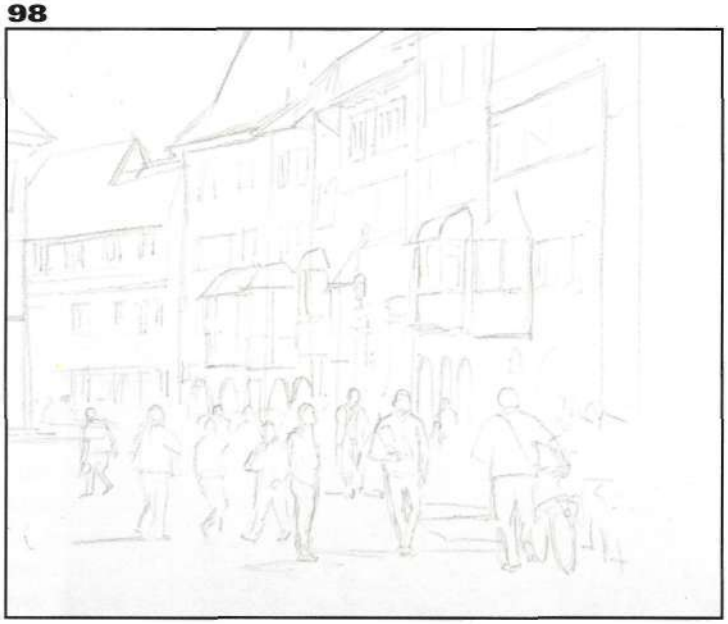
Una Escena Callejera con Acuarelas y Anilinas

En este ejercicio vamos a mezclar dos procedimientos que presentan características comunes. Me estoy refiriendo a las acuarelas tradicionales y las anilinas (también conocidas con el nombre de acuarelas líquidas). Como usted ya sabe, la acuarela tradicional presenta una apariencia más granulada, mientras que las anilinas poseen mayor poder cubriente, con efectos muy parecidos a los que producen las tintas de colores. Para realizar este ejercicio contamos con la colaboración del acuarelista Óscar Sanchís, gran especialista en pintar escenas callejeras. El modelo escogido es un bulevar de una pequeña localidad suiza. Como puede ver, el modelo está repleto de colores y de contrastes de luces y sombras, con unos edificios cuyas fachadas están cubiertas de balcones, cornisas, torretas y salientes (fig. 97). Le invito que a que usted tome la pauta-guía número 43 y, siguiendo paso a paso el desarrollo del artista, realice por su cuenta el mismo ejercicio.

97

Lo primero que debe resolverse antes de empezar a pintar es el dibujo previo; obviamente, éste debe hacerse a lápiz. Para realizarlo, le aconsejo que utilice un lápiz 2B. Bastará con trazar los contornos de cada uno de los transeúntes y representar de manera lineal, es decir, sin sombras ni degradados, las fachadas de los edificios (fig. 98). Si lo prefiere, puede completar el que hay en la mencionada pauta-guía n.º 43.

98



Para empezar a pintar debería disponer de una paleta especial para anilinas. Si se fija en la figura 99, verá cómo la paleta de mezclas es semejante a la de las acuarelas tradicionales, aunque los recipientes deberían presentar mayor profundidad al tener las anilinas una consistencia más líquida.

99

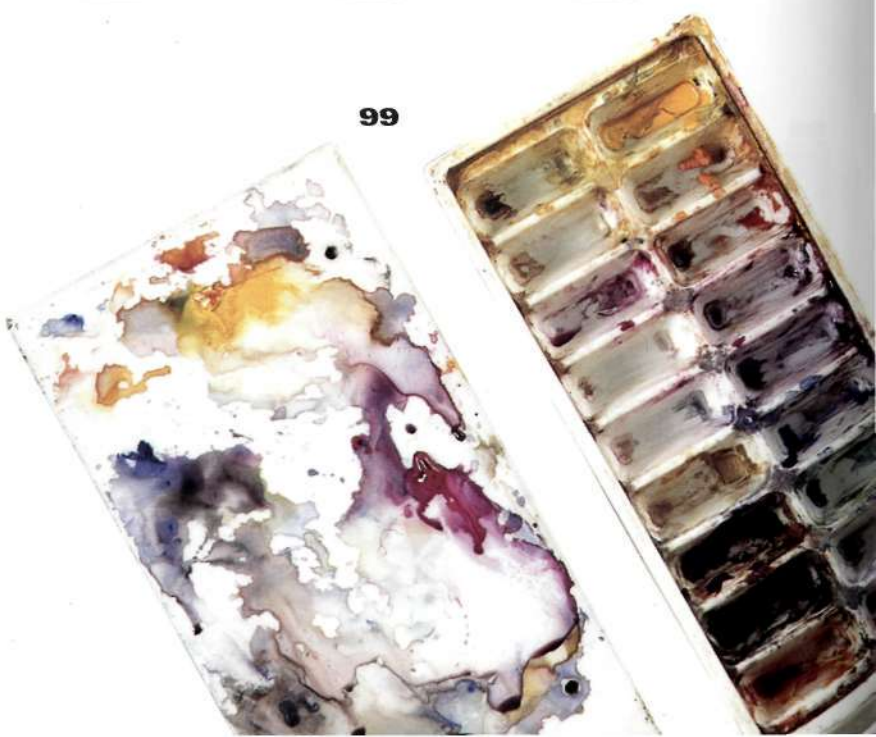


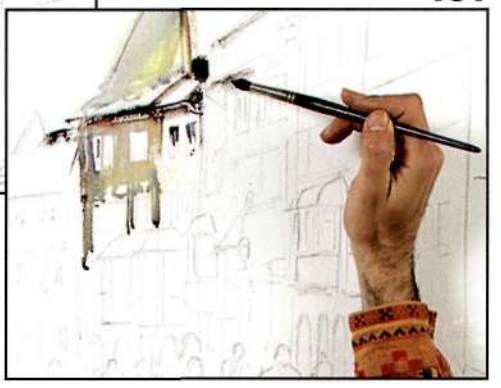
Fig. 97. El modelo que vamos a pintar es una pequeña localidad turística del noroeste suizo.
Fig. 98. Como es habitual en las pinturas a la acuarela, empezaremos trazando un primer dibujo lineal que sitúe los elementos de la composición. Si lo prefiere, puede completar el de la pauta-guía n.º 43.
Fig. 99. Ésta es la paleta adecuada para pintar con anilinas. Se diferencia de la de las acuarelas en que presenta unas cavidades mayores capaces de almacenar estas acuarelas de consistencia líquida.

Pero, empecemos; lo haremos pintando con anilinas algunos detalles del fondo. Tome un pincel de tamaño medio y mezcle un poco de amarillo limón, azul ultramar y color sepia, pero en lugar de hacerlo en la paleta, pinte sobre húmedo, de esta manera, las anilinas se mezclarán directamente sobre el papel y dejarán que los colores se fundan y den lugar a calidades excepcionales (fig. 100).

Con un pincel con las cerdas recortadas como el que muestra la figura pintamos sobre seco con un marrón intenso. Esto da como resultado líneas poco definidas que dejan entrever el grano del papel y ayudan a crear el efecto de variedad textural en la obra (fig. 101).

100

101



En este paso es conveniente que el pincel no esté muy mojado.

A continuación, humedezca con una paletina el pedazo de cielo de la parte superior izquierda. Sin apenas reposo, extienda un poco de azul cobalto muy rebajado en agua en el mismo cielo, un poco de azul ultramar en el tejado de la casa y, con un pincel pequeño, trace unas cuantas líneas horizontales en color sepia.

Como puede ver si observa el color sepia de la ilustración, las anilinas aplicadas sobre húmedo provocan que los colores se esparzan de manera irregular sobre la superficie del papel (fig. 102).

Si usted pinta con el soporte ligeramente inclinado, del mismo modo como lo hace aquí el artista, es conveniente que empiece a pintar por arriba para controlar en todo momento los posibles goterones que puedan derivarse de pintar sobre húmedo. Prosiga resolviendo la fachada. Ahora ya puede

102

103

Fig. 100. Puesto que trabajamos con el tablero inclinado, empezaremos pintando por arriba para controlar las mezclas del color sobre húmedo y los goterones.

Fig. 101. Con un pincel con las cerdas recortadas podemos crear un sinfín de texturas interesantes que dejan entrever el grano del papel.

Fig. 102. Al pintar sobre húmedo, los colores se mezclan y se funden azarosamente sobre la superficie del papel. En este sentido, fíjese en la mancha de color tierra que hay en la parte superior derecha de la zona pintada.

Fig. 103. Las fachadas de las viejas casas pintadas con anilinas muestran una riqueza cromática asombrosa. Las aguadas son frescas y con cierta tendencia anaranjada y violácea. Estos dos colores serán los dominantes a lo largo de toda la obra.

mezclar en la paleta acuarelas tradicionales y anilinas, lo cual concederá mayor riqueza a la gama de colores que va a utilizar, aunque es preciso que los funda del mismo modo como hemos hecho hasta ahora. Fíjese cómo las fachadas se componen de un fondo abstracto de colores, desde donde emergen de manera difusa unas cuantas ventanas y balcones resueltas con unas cuantas líneas (fig. 103).

Haga como el artista. Tome un cepillo de dientes usado, sumérjalo en los colores de anilinas rebajados con agua (en este caso verde esmeralda) y efectúe una aspersión sobre la superficie de la pintura raspando el cepillo con la uña. Todos estos efectos tienen la finalidad de crear texturas sobre fondos o aguadas, y romper con el carácter plano y uniforme de las aguadas (fig. 104). Compruebe el efecto que produce la aspersión en la parte inferior de las fachadas. Pinte ahora el primer término poblado de figuras, eludiendo los rasgos faciales y los detalles (fig. 105). En otras palabras, construya la forma de las figuras mediante unos pocos trazos sueltos. En esta manera de pintar es necesario sintetizar formas y valores (fig. 106). En las figuras 106, 107 y 108 podrá ver el desarrollo de

104

Fig. 104. La aspersión le permitirá dar nuevas texturas, crear un efecto granulado sobre la superficie pictórica.

105

106

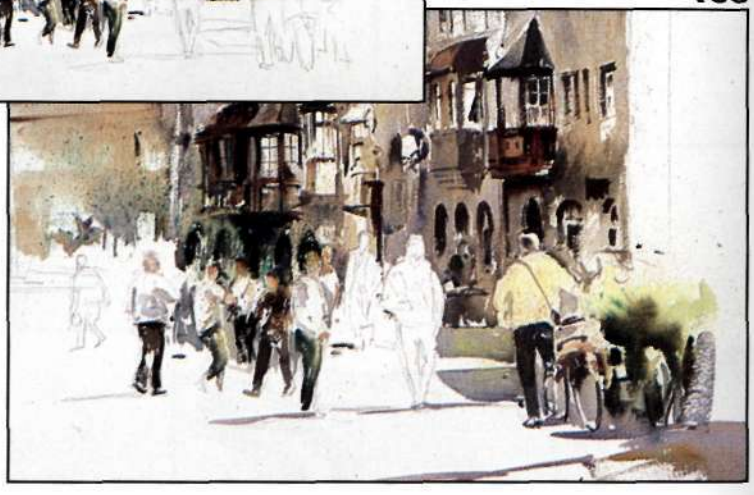


Fig. 105. Trabaje el conjunto, ocupándose a la vez de las figuras que pasean en el primer término y de las fachadas de los edificios de la derecha.
Fig. 106. Las figuras deben ser tratadas de manera sintética, con unas cuantas manchas que eludan los detalles y los rasgos faciales.

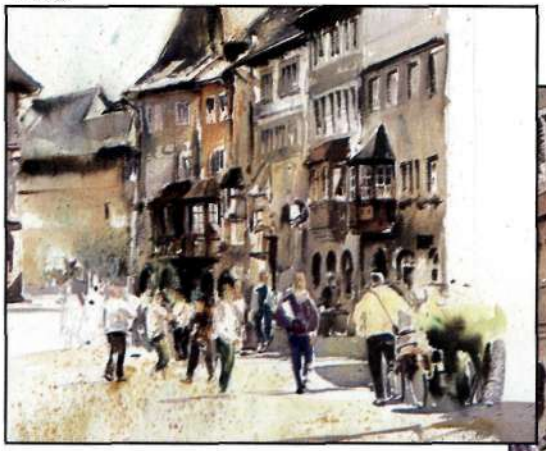
CONSEJOS

– Cuando pinte sobre seco con el pincel con las cerdas recortadas, no dude en frotar repetidamente y con fuerza la superficie del papel, ya que muchas veces no basta con una sola pasada.

– Cuando pinte con anilinas sobre húmedo evite que los colores se expandan demasiado. Si lo desea, puede ayudarse inclinando el soporte en el sentido contrario a donde caen los goterones o eliminando la pintura sobrante con papel absorbente.

– Si desea abrir blancos en las anilinas, recuerde que basta con frotar la pintura con un poco de lejía, y ésta desaparece en unos minutos.

107



108

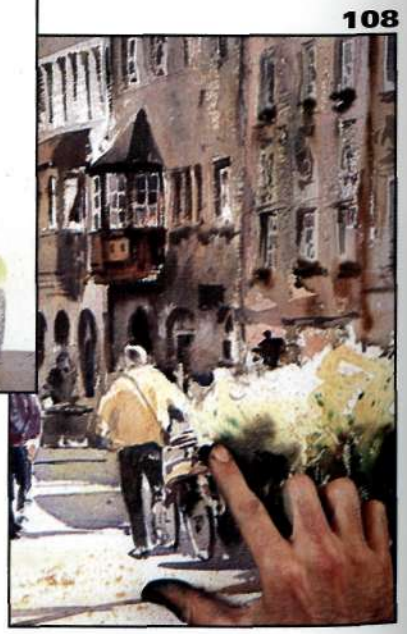
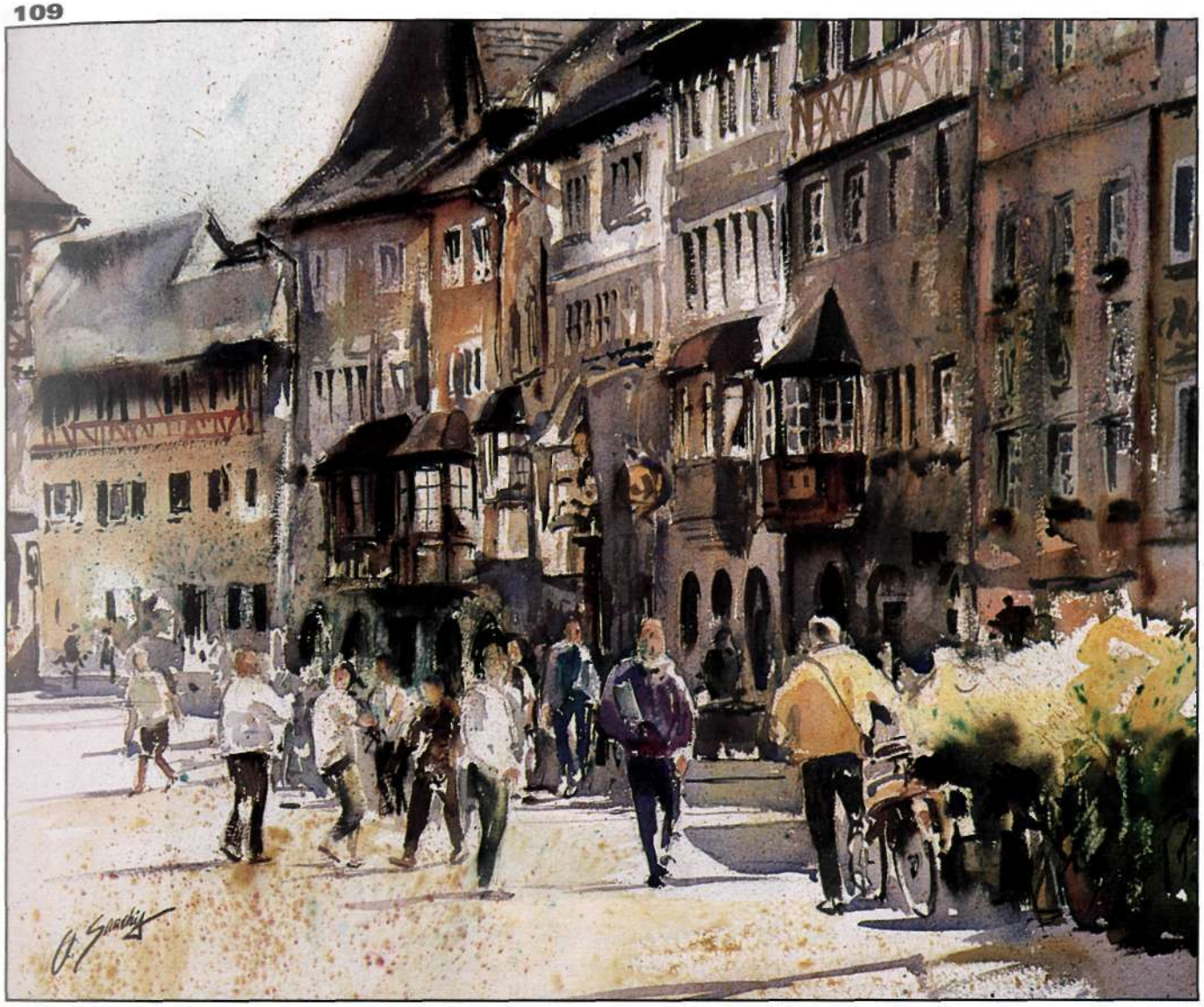


Fig. 107. El pavimento del bulevar ha sido realizado mediante la combinación de varios colores aplicados por aspersión.
Fig. 108. Cualquier método es válido para realizar degradados o texturas. En este caso, la yema del dedo es un buen elemento auxiliar.

109



las figuras pintadas por el artista. En este primer término se evidencia la frescura y la espontaneidad con que trata la resolución de cada fragmento. Cualquier método es válido para obtener efectos: rascar con las uñas, abrir blancos con un *cutter* o, como en este caso, diluir las aguadas con la yema de los dedos (fig. 108, pág. anterior). Tras finalizar un último paso en el que debería reproducir la textura de la calzada, es decir, realizar una aspersión con anilina verde, amarillo limón y un poco de color sepia, sobre el blanco del pavimento, puede darse por concluido el ejercicio. Compare ahora su pintura con la realizada por Óscar Sanchís para este libro. Procure que se parezca lo máximo posible al modelo. Si la mezcla final de colores no es del todo exacta, no se preocupe demasiado, siempre y cuando su obra mantenga cierta calidad artística, frescura y espontaneidad. A veces, equivocadamente, se tiende a pensar que un primer término poco detallado y desdibujado, como el representado en la pintura del artista, transmite la sensación de una obra inacabada. No caiga en el error de detallar demasiado las figuras humanas y las fachadas de las casas, ya que esto daría lugar a una obra excesivamente recargada. Es importante tener en cuenta el factor síntesis. Usted debería lograr una pintura fresca mediante el hábil uso de la mancha, resumiendo los detalles y adornos, sin necesidad de detallarlo todo (fig. 109).

Fig. 109. He aquí el cuadro terminado. Realmente ofrece una apariencia magnífica, con colores brillantes y calidad gestual.

Pintando una Ciudadela con Caseína y Óleo

Tratemos ahora de realizar una composición con pintura a la caseína mezclada con óleo en un mismo soporte. Como ya he dicho anteriormente, la solución de caseína actúa como una cola y es muy apropiada para realizar fondos aplicados sobre un soporte firme. Para realizar este ejercicio utilizaremos una tabla de madera como soporte.

Pero antes de empezar a pintar, veamos cómo se deben preparar los colores. El artista pintor y escultor Francesc Mas nos enseñará tanto a preparar los colores como a pintar una bella composición con caseína y pintura al óleo.

La caseína en polvo se puede adquirir en cualquier tienda especializada en material artístico. Una vez disponga de la cola, vierta unos 50 gramos en polvo en un cuenco y añada 100 cm^3 de agua caliente (fig. 110). Agite la solución suavemente. Observará cómo el agua adquiere un color blanquecino y se va espesando a medida que la remueve con una cucharilla. Tome la solución y déjela reposar durante toda una noche. Al día siguiente caliéntela durante una hora a 60 °C. Añádale un chorrito de amoníaco y vuelva a calentarla, aunque esta vez a unos 90 °C.

Mezcle el preparado con pigmento en polvo, en este caso el artista ha utilizado blanco de titanio (fig. 111). Con una cucharilla, agítelo hasta que la solución presente una apariencia cremosa. Llegados a este punto, almacene el compuesto resultante en frascos y dispóngase a preparar otro color (fig. 112).

Lo indicado anteriormente es la proporción necesaria para obtener un solo color, aunque lo mejor es preparar una cantidad mayor de cola, almacenarla en un frasco y mezclar dicha solución con cada uno de los pigmentos para obtener más cantidad de colores.

El modelo que el artista Francesc Mas ha utilizado para realizar este ejercicio es una vista de la ciudadela de Carcasona, una bella ciudad medieval amurallada del sur de Francia (fig. 113, pág. siguiente).

Antes de empezar a dibujar es necesario imprimar el soporte. Nunca se puede pintar directamente sobre la madera sin prepararla previamente. Puesto que la caseína actúa como cola fuerte, la utilizaremos como materia de imprimación. Para ello, añada un poco de blanco de España y carbonato de amonio a la solución que ha uti-

110

Fig. 110. En primer lugar, añada agua a la caseína en polvo y remuévalo con una cucharilla.

111

Fig. 111. Vierta el preparado sobre el pigmento, para que la cola actúe como aglutinante de la pintura.

112

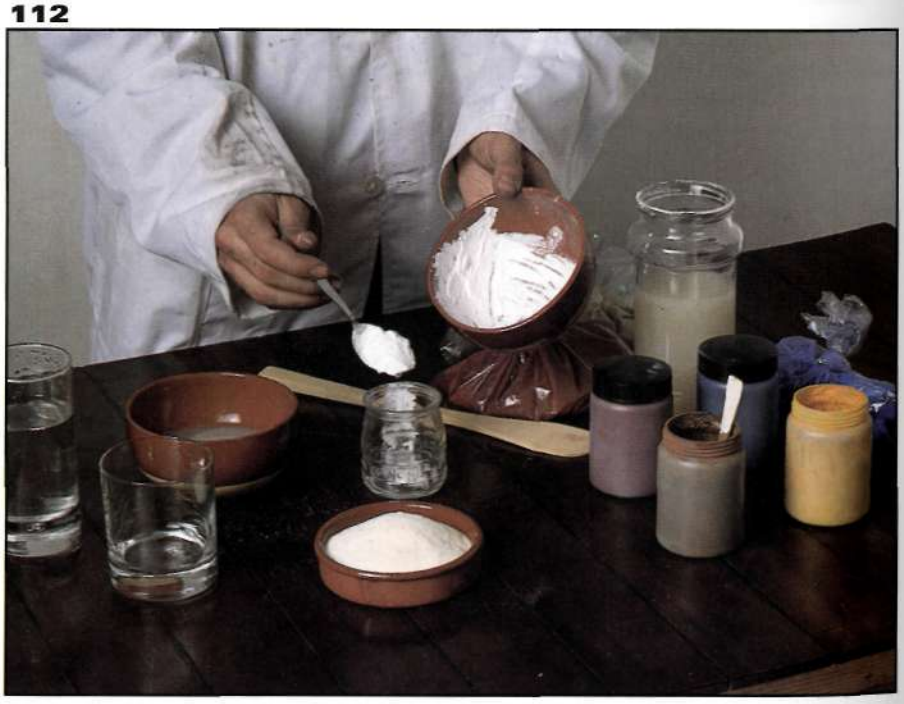


Fig. 112. Tras remover durante unos instantes, la mezcla presenta una consistencia cremosa. Métala entonces en un frasco y repita esta operación con cada uno de los colores.

113

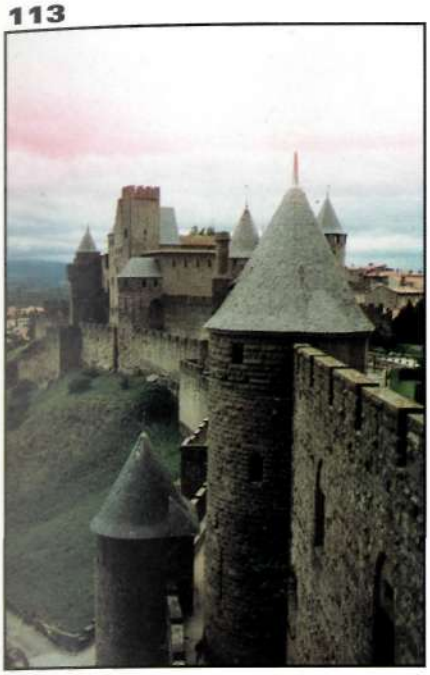


Fig. 113. El modelo es Carcasona, una bonita localidad del sur de Francia que presenta un conjunto monumental que destaca por sus construcciones medievales.
Fig. 114. Tras imprimar el soporte rígido con un poco de caseína y blanco de España, realice un boceto al carbón del modelo, al igual que ha hecho el artista.

114

115

116

117

Fig. 115. Empiece pintando las amplias zonas de color grisáceo del primer término, pero no descuide el fondo, puesto que la pintura debe trabajarse en conjunto y no por partes.
Fig. 116. Resuelva los tejados de pizarra de las torretas del primer término con tonos azulados y violáceos, utilizando un azul más claro a la izquierda y algo más oscuro a la derecha.
Fig. 117. Cuando pinte la vegetación es importante que tenga en cuenta la dirección del trazo, ya que muchas veces éste permite dar mayor credibilidad al manto de hierba.

lizado para fabricar las pinturas (no se asuste si la solución entra en efervescencia; se trata de una reacción normal). Extienda el preparado sobre el soporte de madera y espere una media hora a que se seque.

Ahora, el soporte ya está listo para pintar. Tome un carboncillo y haga como el artista: realice un dibujo esquemático del modelo (fig. 114). Para pintar con caseína puede emplear los mismos pinceles que se utilizan en la pintura al óleo. Yo le recomiendo los de pelo de cerda, por su mayor dureza.

Empiece a pintar con aguadas uniformes las zonas más extensas de color, comenzando por la torre y la muralla del primer término y algunos detalles en el grupo arquitectónico del segundo término (fig. 115). Como puede comprobar, la pintura a la caseína es bastante cubriente, y existe una gran diferencia de tono entre la pintura todavía fresca (de una apariencia mucho más oscura) y el mismo color ya seco. Ésta es la mayor dificultad con la que usted se encontrará cuando practique esta técnica. Téngalo siempre presente, pues de ello depende el éxito de la obra.

Por lo demás, como puede ver, el desarrollo de la pintura se sucede de la misma forma que si pintáramos con *gouache* o pintura al temple.

Prosiga pintando con un poco de azul ultramar y blanco de titanio el tejado de pizarra de la torreta que queda en primer término, empleando un color más claro en la parte izquierda y algo más oscuro en la derecha. El principal objetivo de este paso es dar una apariencia cilíndrica, cierta sensación de volumen a la torreta mediante unos toques de luz y sombra. Haga lo mismo con la punta de la torre inferior izquierda (fig. 116).

Para evitar posibles errores provocados por los contrastes simultáneos, pinte de verde (verde de Verona, amarillo y verde de esmeralda) la vegetación de los márgenes de la muralla. Fíjese cómo las pin-

celadas presentan un trazo vertical. Éste es un recurso habitual que pretende evocar la disposición siempre ascendente de las hierbas y plantas, y que, paralelamente, aporta una rica variedad de texturas al conjunto de la obra (fig. 117, pág. anterior).

Vuelva ahora a la arquitectura pétrea de murallas, almenas y torretas. Trabaje simultáneamente el primer término: concrete los detalles de las ventanas, el relieve de las piedras, las sombras, y conceda un mayor aspecto cilíndrico a las torretas.

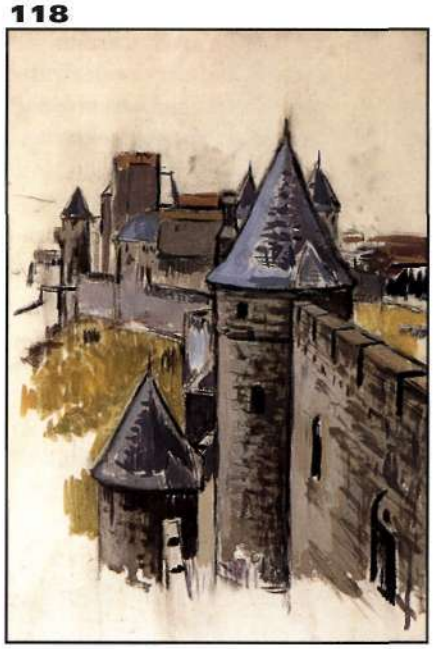
El segundo término debe ser tratado de manera mucho más esquemática, con aguadas planas, ajustando los colores, con formas y perfiles desdibujados por la lejanía. Es decir, debe haber una clara diferencia entre un primer término más definido y un segundo término más difuso y esquemático. Por otra parte, cabe remarcar que los colores utilizados en ambos términos son los mismos, aunque en el más lejano presentan una tendencia algo más clara, con colores menos intensos (fig. 118).

Pinte ahora el cielo con azul ultramar y blanco de titanio. Como puede ver en el modelo, éste presenta un aspecto nublado con cierta tendencia rojiza. Aún no pintaremos los detalles de las nubes, sino que los dejaremos para el final, cuando usemos los óleos, mucho más adecuados para los retoques de color. El cielo se ha cubierto, básicamente, con dos aguadas planas que se funden, una superior de un azul un poco más oscuro que la inferior.

A la izquierda del castillo, pinte una mancha azulada para el grupo de montañas lejanas. En el término medio, pinte una segunda aguada, superpuesta a la anterior, que intensifique el color de la vegetación. Para ello debe trabajar en conjunto y no tratar los colores de manera individualizada, sino conforme a la relación que éstos mantienen con el resto de los colores circundantes. La pintura ha de presentar en todo momento cierta coherencia tonal y cierta unidad cromática (fig. 119).

Prosiga cubriendo los blancos del soporte con sucesivas aguadas, ajustando los colores, situando pequeños grupos de vegetación y rectificando el ver-

118



119

Fig. 118. Es el momento de detallar texturas y valores. Fíjese en el tratamiento de la torreta y de la muralla del primer término y en cómo, poco a poco, los edificios lejanos han ido tomando cuerpo.
Fig. 119. El cielo es un elemento importante en cualquier composición, puesto que es uno de los factores determinantes de la atmósfera de cualquier paisaje.

120

121

Fig. 120. Prosiga elaborando la vegetación del término medio con un poco de ocre y un verde más intenso para los matorrales y el grupo de cipreses del margen derecho.
Fig. 121. La mayor soltura y los colores más brillantes del óleo completan esta fase en la que pintaremos el cromatismo de las nubes, detallaremos los edificios lejanos y la punta de la torreta principal.

122

Fig. 122. La pintura acabada presenta un aspecto espléndido. Como probablemente usted ya sabrá, la técnica mixta en la que se mezcla la pintura al temple con la caseína y el óleo es muy antigua. Y cabe recordar que fue practicada por Van Eyck.

CONSEJOS

– La leche desnatada diluida en un poco de agua también puede emplearse para diluir la pintura a la caseína.

– No sea impaciente. Espere a que se sequen los colores para ver cuál es el tono definitivo que éstos presentan. No trate de acelerar el secado usando un ventilador, puesto que el calor podría agrietar la pintura o doblar la madera que utilizamos como soporte.

– Cuando aplique pintura al óleo sobre pintura a la caseína es importante que esta última esté completamente seca.

de del prado con una aguada ocre. Finalmente, deje resuelta la pequeña torreta inferior (fig. 120).

Ahora es el momento de coger las pinturas al óleo y dar un aspecto más brillante y colorista a la composición. Empezaremos trabajando el cielo: con un pincel plano pinte pequeños reflejos rojizos y densas pinceladas de color blanco y celeste que den mayor voluptuosidad y riqueza cromática a las nubes del cielo; con un tierra sombra con un poco de azul ultramar y aclarado con blanco destaque el relieve y el perfil del término más alejado del castillo; finalmente, con un azul celeste con cierta tendencia agrisada finalice la torreta del primer término (fig. 121, pág. anterior).

Y éste es el resultado final (fig. 122). Vea cómo la composición ha cambiado considerablemente al aplicar los pequeños retoques de pintura al óleo: ha cobrado un aspecto más dinámico y más contrastado. Observe cómo todas las piedras del primer término aparecen insinuadas, y no caiga en el error de reproducirlas una por una de manera fotográfica. Recuerde el valor síntesis. Observe que algunos detalles se han dejado inacabados: la punta de las torretas, la vegetación de los márgenes... Pintar una composición no significa representar de manera excesivamente detallada cada uno de los elementos que la conforman, sino crear en ella la variedad y el interés suficiente para conmover al espectador. Esto se logra mediante la síntesis y los detalles insinuados, tan sólo apuntados, de manera que la mente del espectador entienda la composición como un ejercicio de reconstrucción. Por último, deje que la obra respire y dé la oportunidad al espectador de interpretar esos fragmentos.

Otro aspecto que debe tener en cuenta es la manera de pintar el cielo, puesto que éste no es siempre azul, sino que puede ser gris, rosado o de un color crema. A partir de ahí, le aconsejo que tome diversas fotografías y trate de pintarlas tal y como hemos hecho en este ejercicio.

Pintando una Marina con Acuarelas y *Gouache*

Para realizar esta bella escena portuaria, la artista M.ª Ángeles Agesta utilizará acuarelas tradicionales combinadas con *gouache*, para crear una obra limpia, nítida y de entonación fría. El modelo que utilizaremos para realizar este paso a paso es una imagen tomada del muelle de pescadores de Barcelona (fig. 123). Le invito a que tome la pauta-guía número 44 y complete el dibujo que encontrará en ella (fig. 124).

Empiece humedeciendo con una paletina la parte superior del papel. Coja un pincel mediano y comience a pintar el cielo. Aplique primero un color violáceo con abundante agua, muy diluido en la parte superior, y deje que se funda con un amarillo en el margen inferior, justo por encima de la línea del horizonte (fig. 125).

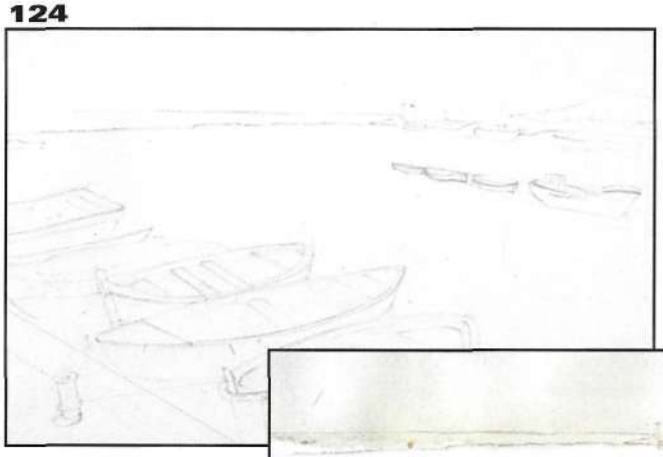
A continuación, resuelva el muelle y la montaña del fondo con un azul violáceo. Fíjese en que la montaña, dada su mayor lejanía, presenta una tendencia más azulada (fig. 126). Con una aguada muy diluida pinte el mar, y trate de contrarrestar la estridencia del blanco del papel. Como puede ver, el agua presenta una gama de colores pálidos que se funden sobre húmedo. Son los mismos colores del cielo que se reflejan sobre el mar.

Observe en la figura 126 cómo la superficie del agua ya presenta algunas sombras y reflejos a causa de las tonalidades cambiantes del mar y de las sombras violáceas que proyectan las embarcaciones.

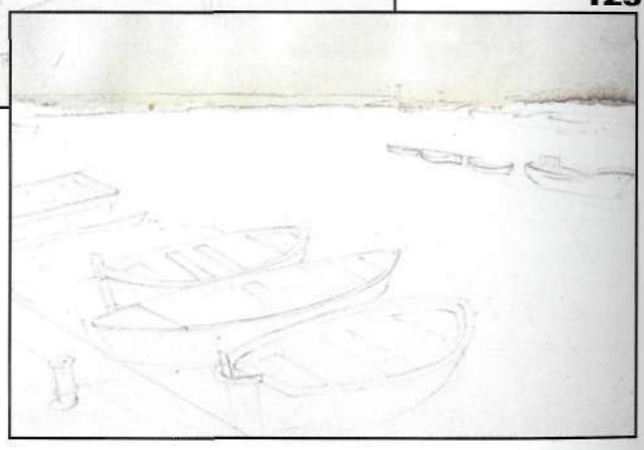
Una vez se haya secado la aguada inicial, prosiga elaborando y concretando

123

124



125



126

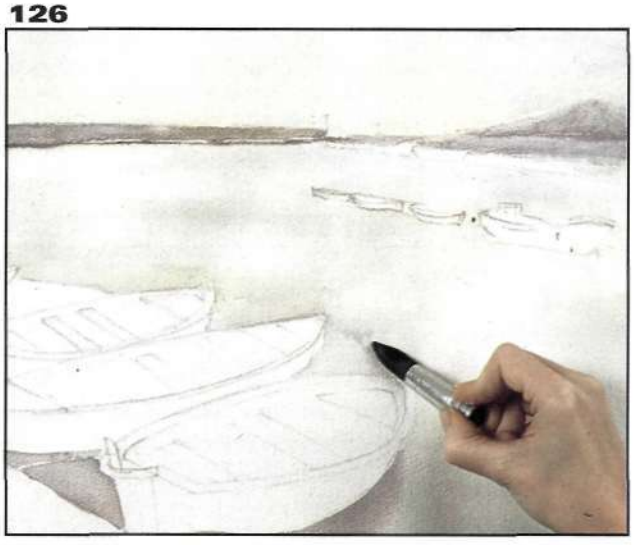


Fig. 123. En este ejercicio tomaremos como modelo esta imagen del muelle de pescadores de Barcelona.
Fig. 124. Con un lápiz del número 2, haga un boceto previo que permita ubicar cada uno de los elementos que vamos a pintar, o bien coja la pauta-guía número 44.
Fig. 125. Empiece por el cielo. Sobre el papel húmedo pinte con un poco de azul ultramar, amarillo y naranja, de manera que se entremezclen formando este fantástico degradado.
Fig. 126. Pinte ahora el muelle que se encuentra más alejado y la montaña de la derecha con una aguada con cierta tendencia violácea. Del mismo modo, pinte la superficie del mar con un azul muy pálido que refleje los colores cálidos que hemos pintado en el cielo.

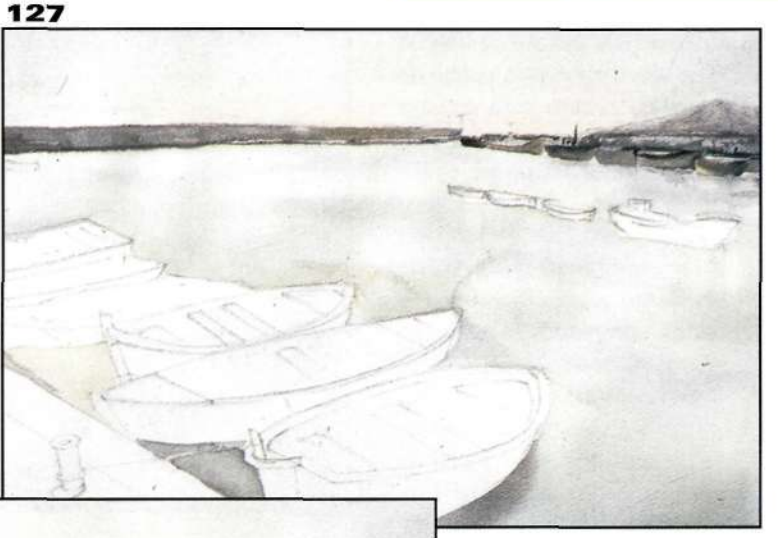
el grupo de embarcaciones lejanas (fig. 127). Para ello utilice un pincel pequeño de pelo de marta. Confiera semblanza y volumen a cada una de las embarcaciones, aunque sin concretar demasiado pues, como usted bien debe saber, los objetos en la distancia aparecen con colores más apagados y con unos contornos un poco desdibujados (fig. 128).

Pinte las embarcaciones del término medio empleando colores algo más intensos. Le aconsejo que utilice el mismo pincel que ha usado para pintar las embarcaciones lejanas, aunque esta vez trate de definir más las formas, añada nuevos colores al conjunto (tonos anaranjados y azules más oscuros) y tenga en cuenta el perfil y las sombras que éstas proyectan sobre el agua (fig. 129).

La primera parte del paso a paso ya está próxima a su fin. Sólo queda extender unas cuantas aguadas en las embarcaciones del primer término y el fragmento de muelle que se encuentra en la parte inferior izquierda. Para ello, utilice aguadas planas de azul celeste y ocre. Intensifique aquellas sombras más contrastadas con añil y oscurezca las sombras que éstas proyectan sobre la superficie del mar en calma (fig. 130).

Deje ahora la paleta de acuarelas y tome las pinturas a la *gouache*. Generalmente, las paletas de acuarela suelen ser demasiado pequeñas para trabajar con *gouaches*, por lo que le recomiendo que haga como la artista. Coja dos platos desechables de plástico como los

127



128

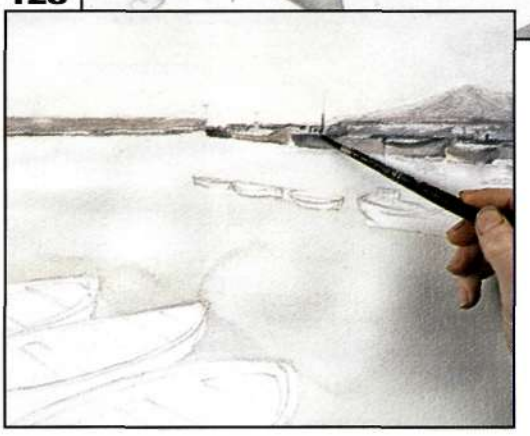
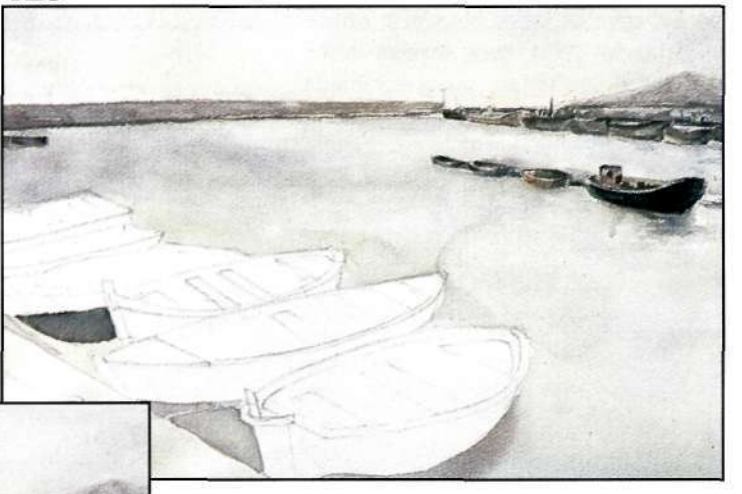


Fig. 127. Como puede observar, la artista trabaja de arriba abajo, empezando por los términos más alejados.
Fig. 128. Con un pincel pequeño represente las embarcaciones que se encuentran más alejadas, aunque de manera difusa y desdibujada, sin concretar demasiado la forma y los detalles.

129



130

Fig. 129. Al pintar las embarcaciones del término medio deben añadirse más colores, debe haber más contraste, y las formas tienen que estar más definidas a medida que se acercan al espectador, tal y como dicta la ley de contraste y atmósfera interpuesta.
Fig. 130. Con las acuarelas, aplique unos primeros lavados a las embarcaciones del primer término, para obtener un color de fondo que le permita empezar a trabajar con los **gouaches.**

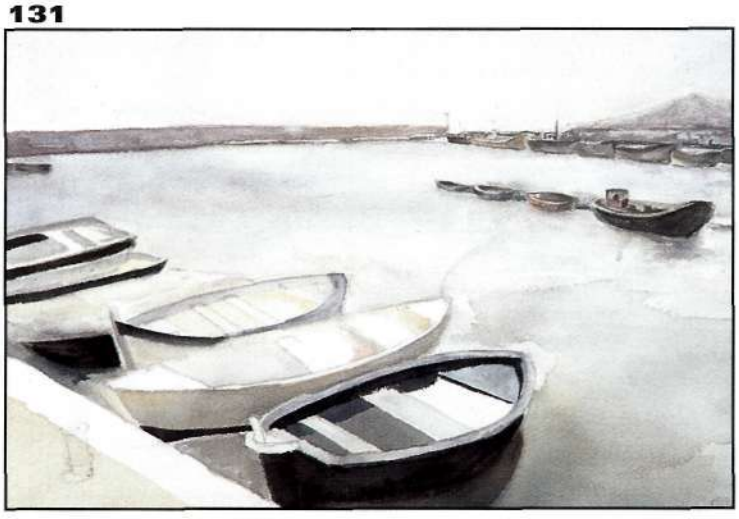
que se utilizan para las meriendas al aire libre; en uno disponga la paleta de colores, y utilice el otro para realizar las mezclas (fig. 133).

El *gouache* tiene muchas de las cualidades de las pinturas al agua e, incluso, permite trabajar con el procedimiento de húmedo sobre húmedo. En este caso, sin embargo, sería difícil obtener las calidades atmosféricas que ha logrado la artista con la acuarela en los planos alejados. Por lo tanto, empiece tratando las embarcaciones con tintas planas, de manera uniforme, evitando los degradados o empastes (fig. 131).

En este punto, es importante dejar que la acuarela y el *gouache* se confundan, e incluso se mezclen en una misma aguada. Para pintar la cubierta de las embarcaciones, la artista ha aclarado los colores añadiendo blanco. Haga usted lo mismo. Si en lugar de aclarar con blanco hubiera aclarado con agua, le hubiera concedido un efecto lechoso semiopaco, mientras que el color blanco le aporta densidad, opacidad y espesor (fig. 132).

Cubra las aguadas anteriores de acuarela de las embarcaciones con unas capas de *gouache* de color blanco, y utilice ese mismo color para resaltar otros detalles y para señalar las zonas donde el reflejo de la luz es más intenso. Añada los detalles finales de la cuerda y el amarre con el pincel pequeño de marta. En esta obra, la artista ha sabido combinar las transparencias de la acuarela con el aspecto mate y opaco del *gouache,* creando con una sutil combinación

131



132

Fig. 131. Con los* gouaches, *empiece a esculpir, a dar volumen al grupo de embarcaciones cercanas. Observará que la pintura a la* gouache *es densa y opaca.

Fig. 132. Las características de los* gouaches *le permitirán obtener un primer término más contrastado que el término medio y el fondo atmosférico de la obra. Un primer término contrastado acusa la sensación de profundidad en una obra.

Fig. 133. Utilice un plato de plástico pata disponer la paleta de colores y otro para preparar las mezclas.

CONSEJOS

– Pinte en primer lugar con acuarela y luego pinte encima con *gouache,* no al revés, puesto que este último cubre mucho más.

– Al pintar con *gouache* es mejor no hacer empastes demasiado densos, pues dicha pintura es poco flexible y tiende a resquebrajarse si se dobla el papel.

– Al igual que la acuarela, si los colores a la *gouache* se han secado, pueden recuperarse añadiendo un poco de agua.

133

134

de color y tono una obra evocativa y atmosférica. Compare el resultado final (fig. 134) con su obra y compruebe que usted también ha realzado el contraste con *gouache* en las embarcaciones del primer término. Éstas presentan una apariencia más plana, definida, compacta y volumétrica en contraposición con la apariencia más diluida, indefinida, difusa y transparente de los términos medio y lejano pintados con colores a la acuarela. A pesar de que se han mezclado en una misma obra dos procedimientos distintos, observe cómo toda la composición ha sido realizada con colores más bien claros, tratando de mantener un conjunto armónico. En este sentido, su obra debería presentar también esta apariencia.

Si usted no ha tenido en cuenta la relación armónica de colores, seguramente ésta ofrecerá una apariencia cromática descompensada y con colores poco integrados en un conjunto. Si esto es así, le recomiendo que vuelva a repetir este ejercicio prestando más atención esta vez.

135

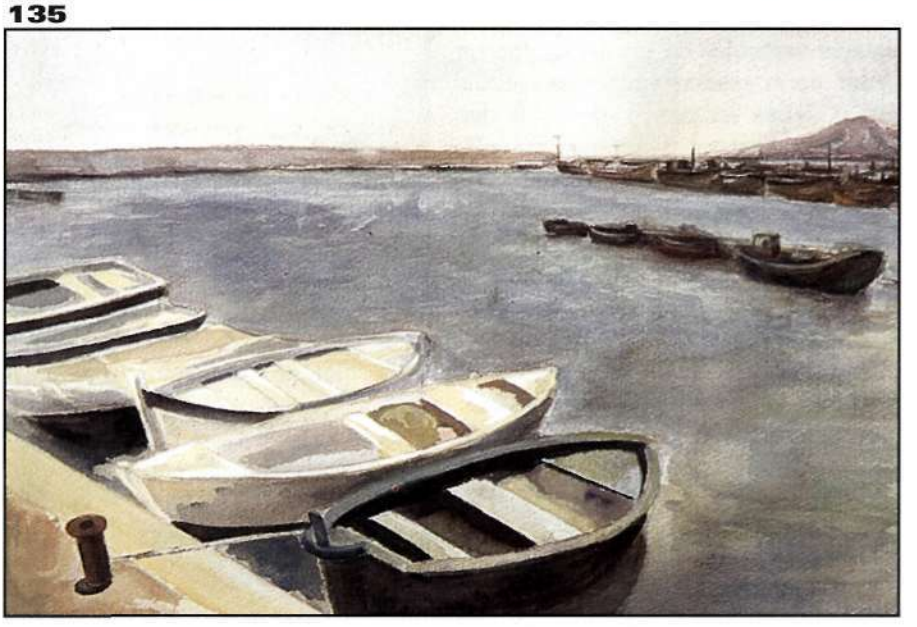


Fig. 134. Como puede ver, la obra en su estado final presenta una apariencia más esquemática, una resolución poco detallista para que usted pueda apreciar con mayor claridad la diferencia que existe entre los diferentes procedimientos.

Fig. 135. Si usted lo desea, también puede añadir nuevas texturas y valores a la composición, tal y como muestra esta otra pintura realizada también por la artista.

Un Interior con Tinta China y Goma Arábiga

Para realizar este ejercicio, en primer lugar escogeremos un motivo sencillo con colores intensos y con suficientes zonas oscuras que pintaremos con tinta china. Es decir, un modelo con el que sacar el máximo partido a las cualidades de ambos procedimientos. El modelo es una escena de interior con unos sofás, una lámpara y una mesilla de cristal. El conjunto se encuentra bañado por una luz natural que entra por un ventanal situado a la izquierda de la composición.

Para realizar este ejercicio no hace falta preparar los colores de antemano. Bastará con que usted disponga de una selección de pigmentos en polvo que irá diluyendo con la goma arábiga a medida que los vaya necesitando. En este paso a paso volvemos a contar con la colaboración del acuarelista Óscar Sanchís. Si usted desea seguir el desarrollo de este ejercicio, le ruego que coja la pauta-guía número 45 y que esté atento a las indicaciones que vienen a continuación.

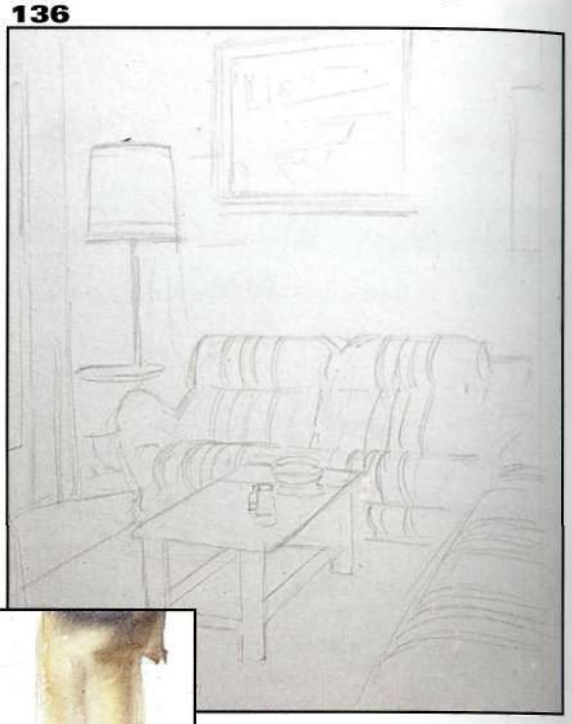
Tras completar el dibujo de la pauta-guía (fig. 136), aplique el color (fig. 137). Prepare los colores sobre la marcha. Puede obtenerlos vertiendo un poco de goma arábiga en un plato y agregando el pigmento que necesite. Al añadir goma arábiga al pigmento obtendrá una mezcla espumosa que hará que el pincel se deslice con gran suavidad sobre la superficie del papel, creando atractivas texturas. Puede empezar pintando el fondo con aguadas ocre, azul y naranja, de manera clara y transparente. Con la aguada inicial todavía húmeda, sombree ligeramente con tierra sombra tostada alrededor de la pantalla de la lámpara.

Mientras deja que se seque el fondo, con un pincel de tamaño medio pinte las franjas verticales de los sofás, con un color tierra rebajado con agua. Estas líneas deben ser curvas, de modo que definan la forma y el volumen del sofá. Pinte sobre húmedo el cristal de la mesilla, primero con una aguada azulada, que deberá fundir con un poco de ocre y añil en la parte más oscura. Deje una reserva de blanco para los brillos.

Finalmente, pinte las patas de la mesa con una mezcla de añil y tierra sombra, y perfile la lámpara con el mismo color, de manera que ésta contraste con el fondo (fig. 138).

Con la misma mezcla con la que ha pintado las patas de la mesa, pinte ahora los sofás, evitando cubrir las franjas verticales pintadas con anterioridad. Permita que el blanco del papel respire, es decir, no lo cubra completamente. Si observa la obra más de cerca, verá que

136



137

138

Fig. 136. El boceto a lápiz presenta el problema añadido de la perspectiva. Por lo tanto, si lo desea, puede ayudarse cogiendo directamente la pauta-guía número 45.

Fig. 137. Empiece aguando la pared de fondo con colores vivos y transparentes que se funden sobre húmedo sobre la superficie del papel.

Fig. 138. Prosiga añadiendo nuevos colores al fondo y pinte también con la técnica de húmedo sobre húmedo la superficie del cristal de la mesa, para lograr un efecto de transparencia.

detrás del aspecto oscuro de cada sofá se ocultan pequeñas mezclas de amarillo, azul y ocre (fig. 139).

Siga trabajando sobre la pared del fondo; extienda una primera valoración en la alfombra que sirva de color de fondo para representar su diseño, e intente variar el tono y el brillo de los colores. Pinte también el marco de los cuadros que están colgados en la pared, y dé una apariencia volumétrica a la pantalla de la lámpara. Para ello, pinte un degradado tonal con un color anaranjado, más oscuro en la derecha y con cierta tendencia más clara a medida que se extiende hacia la izquierda (fig. 140).

La particular viscosidad de la goma arábiga hace que el pincel mojado recoja fácilmente el color, y dé lugar a unas aguadas más densas que las que produce la acuarela tradicional. Puede comprobar esto mientras acaba de pintar los sofás o cuando garabatee el diseño de la alfombra. Procure tan sólo resumir, insinuar, esbozar. Fíjese en la alfombra y vea cómo el color del garabato presenta una tendencia más clara a medida que se acerca a la fuente de luz, y más oscura cuando se aleja. Haga usted lo mismo (fig. 141).

Como puede ver, este tipo de pinturas que derivan de soluciones de colas suelen contener una cierta cantidad de glicerina que confiere ese aspecto satinado a los colores utilizados en la composición. Pinte ahora de manera esquemática los cuadros del fondo,

139

140

141

Fig. 139. Pinte los sofás con un tierra sombra tostada con un poco de añil. Si se fija, verá cómo detrás de cada aguada se encuentran ocultos un sinfín de matices que se funden y que dan esa riqueza tan característica a las pinturas de Óscar Sanchís.

Fig. 140. Añada lavados ocres, sienas y tierras sombras en la superficie de la alfombra, con tonos más claros en la izquierda y más oscuros en la derecha, a medida que se aleja de la fuente de luz.

Fig. 141. Llegados a este punto, casi hemos cubierto en su totalidad el blanco del papel, esto nos permitirá evaluar con mayor fidelidad cómo se relacionan los colores sin caer en errores de falso contraste.

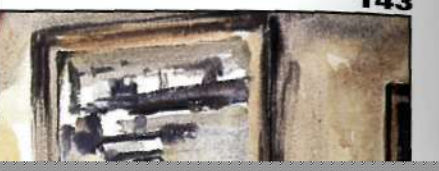
para cubrir, de este modo, los blancos del papel (fig. 142).

La obra ya está prácticamente terminada. Vaya aumentando poco a poco la intensidad de las sombras y de los colores y dedíquese a pintar algunos detalles, como el cenicero de cristal y el mechero que se encuentran sobre la mesilla, la franja rojiza de la pantalla de la lámpara, etc. Modifique y enriquezca los contrastes y valores de algunos rincones trabajando sobre aguadas anteriores (fig. 143).

Éste es el momento

142

143



Pintando un Paisaje con Ceras y Aguarrás

En el siguiente paso a paso mezclaremos los pasteles grasos con esencia de trementina, que puede utilizarse para diluir, fundir colores y obtener interesantes efectos pictóricos. Para ello contaremos con la colaboración del artista Manel Grau Carod. El modelo va a ser éste (fig. 169), un paisaje de montaña con colores nítidos y espesa vegetación.

Como es habitual, empezaremos haciendo un boceto del modelo con un lápiz 2B (fig. 170). Si lo prefiere, puede tomar la pautaguía n.º48. En primer lugar, deberá resolver el cielo; para ello, tome una barrita de azul ultramar y frote suavemente la superficie del papel. A este primer color, superponga un celeste-turquesa, aunque esta vez apriete la barrita con más fuerza (fig. 171). A continuación, tome un pincel mediano humedecido en trementina, de manera que los colores se fundan dando lugar a degradados parecidos a los que obtenemos con acuarelas tradicionales (fig. 172). Añada nuevos colores al azul inicial del cielo, como, por ejemplo, un fucsia y un poco de violeta a la derecha de la imagen.

Ahora trabaje las montañas rocosas que aparecen en el término más alejado. Aplique un poco de azul de Prusia en las aristas rocosas, amarillo de cadmio en la zona bañada por la luz del sol, un violáceo en el perfil y la parte superior de la pared rocosa de la derecha, y un poco de verde permanente en la vegetación de la pendiente erosionada. Fíjese en cómo aún los colores aparecen diluidos, ya que el artista modifica el trazado inicial de las ceras frotando con el pincel mojado en esencia de trementina (fig. 173).

El último término ha ido derivando hacia la tendencia azulada característica de la atmósfera interpuesta, es decir, por la decoloración característica que sufren los cuerpos a medida que se alejan del espectador.

Trabaje el término medio aplicando los trazos con los pasteles grasos y diluyendo con esencia de trementina; en este caso, también puede suavizar los colores frotando con la yema de los dedos mojados (fig. 174, pág. siguiente). Fíjese en cómo el artista es consciente de la dirección que adopta el trazo: en diagonal, en el primer término, o más irregular en las rocas del término medio (fig. 175, pág. siguiente).

Compare el término medio de la figura 176 con la anterior, y compruebe cómo paulatinamente el artista empieza a concretar las líneas y detalles: el perfil de la vegetación de la derecha con tierra sombra tostada y verde vejiga, y las grietas y fisuras de la pared rocosa de la izquierda con violeta y naranja. De este modo, el término medio se distingue ahora mejor de las colinas difusas

169

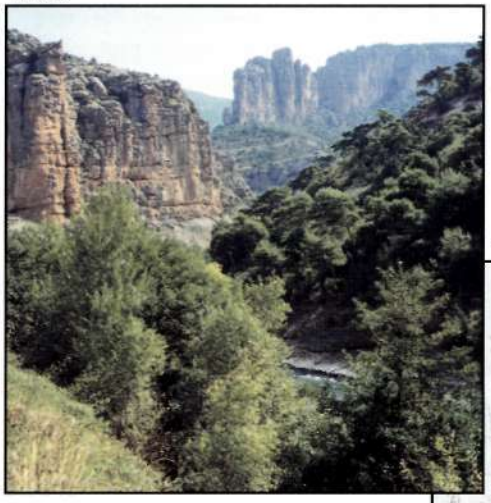
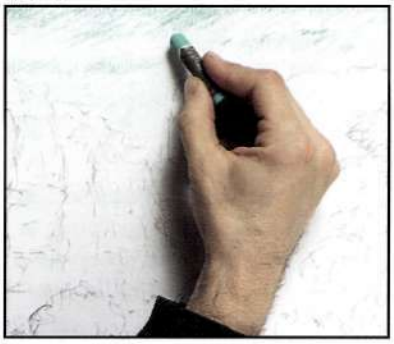


Fig. 169. El modelo es un característico paisaje soleado del pre-Pirineo catalán. Destaca por la nitidez con el que apreciamos los elementos que lo componen y la densidad que presenta la vegetación de los términos primero y medio.

170

171



172

Fig. 170. El primer paso es dibujar el modelo con un lápiz 2B sin la necesidad de ser muy sintético, pues las ceras presentan mayor poder cubriente que las acuarelas. Fig. 171 y 172. En estas dos ilustraciones vea cómo el artista convierte un simple trazado hecho con los pasteles grasos en las sinuosas aguadas que han de cubrir el cielo. Fig. 173. Trabaje las colinas lejanas, primero aplicando los colores de forma contrastada, y después, fundiendo los unos con los otros mediante la acción del pincel.

173

174

175

176

177

178

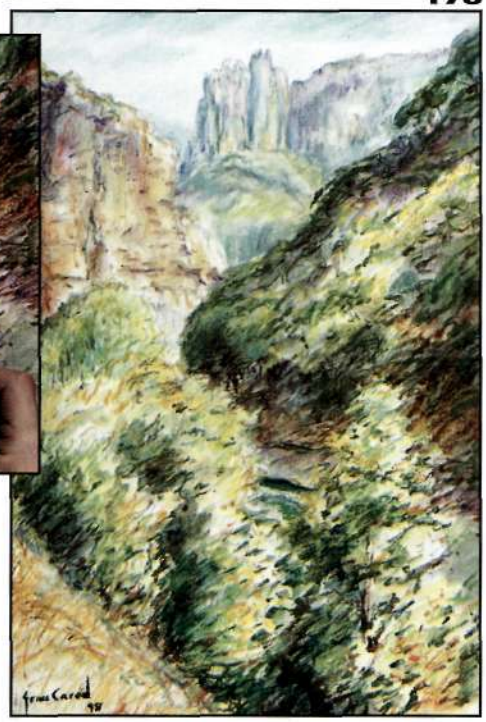


Fig. 174. El término medio se trabajará con ocres, rosados, tierras y verdes. Es decir, con colores quebrados y cálidos que contrasten con la gama de colores fríos utilizados en las montañas lejanas.
Fig. 175. El blanco del papel debe cubrirse mediante sucesivos trazos diluidos con aguadas de esencia de trementina. De este modo evitaremos que el blanco del papel aparezca por entre los trazos.
Fig. 176. El volumen y la textura de la obra no sólo se logra mediante el contraste de colores y el difuminado, sino también mediante el dominio de la dirección de trazo.

Fig. 177. Este detalle nos permite ver de cerca cómo los trazos de distintos colores se superponen. Observe incluso la presencia de colores poco habituales como el azul celeste, el rosado, el rojo o el violeta.

que aparecen en la lejanía (fig. 176).
Una vez han secado las aguadas de trementina, trabaje sobre las zonas pintadas, pero ahora con trazos densos y lineales con el fin de variar la textura.
Trabajar con un medio denso como las ceras de colores posibilita una pintura atrevida y expresionista, que permite alcanzar el empleo exaltado del trazo y superposiciones estridentes de color (fig. 177). Observe, en este detalle ampliado, la amalgama de trazos de diferentes colores. Progresivamente, vaya aplicando colores más intensos, más cálidos y coloristas, reforzando el efecto con un trazado irregular que describa con mayor exactitud la textura irregular que presenta la vegetación: pequeñas pinceladas nerviosas y ágiles que construyen sombras, relieves y volúmenes.
Probablemente, usted habrá empastado algunas zonas con demasiadas capas de color o superpuesto excesivos trazos que han dado como resultado zonas embrutecidas, con tonos poco imprecisos y definidos. No se preocupe, esto tiene solución. Basta con tomar una cuchilla o un *cutter* y eliminar el exceso de cera mediante un sencillo raspado. Cuando la zona esté otra vez limpia, vuelva a pintar encima, aunque esta vez prestando más atención en no cometer el mismo error. No trate de igual modo el primer término y el término lejano. Este segundo siempre debe resolverse mediante aguadas o difuminados que potencien el efecto de distancia y atmósfera, de lo contrario, el cuadro carecería de profundidad y aparecería como una pintura plana excesivamente cargada de trazos temblorosos (fig. 178).

Fig. 178. Dejamos de lado la esencia de trementina y nos concentramos en el primer término dibujando con trazos discontinuos y temblorosos para que los colores se superpongan unos a otros. observe el resultado final.

CONSEJO

– Debe tener en cuenta que las ceras no son recomendables en formatos pequeños ni en los trabajos que requieren minuciosidad y detalle, ya que las barritas son demasiado gruesas y no permiten trazar líneas precisas y limpias.

Pintando un Paisaje al Óleo con Polvo de Mármol

En el siguiente paso a paso le explicaré cómo crear texturas con polvo de mármol y látex, y cómo este procedimiento puede mezclarse con un medio graso como las pinturas al óleo. En las páginas que vienen a continuación voy a mostrarle cómo preparar los materiales y cómo obtener interesantes texturas y determinados efectos que usted podrá aplicar en sus obras. Esta vez, confiaremos en las habilidades de la artista plástica y profesora de arte Ester Llaudet.

Antes de empezar a pintar hay que preparar la mezcla. Para ello, necesitará los siguientes materiales: medio kilo de polvo de mármol, un kilo de cola látex, una paletina ancha, un pincel pequeño de óleo, un palo de madera, un plato desechable de plástico y, por supuesto, el soporte sobre el cual vamos a pintar (en este caso, una tela ya imprimada montada sobre un bastidor).

En primer lugar, estudie el modelo que va a pintar y decida antes de empezar qué texturas y relieves quiere resaltar. Cuando ya tenga claro el modelo, prepare el polvo de mármol. Vierta una cantidad considerable de látex en el plato de plástico (fig. 179). Añádale polvo de mármol y remueva la mezcla con un palo de madera o una cuchara de plástico hasta que adquiera una consistencia pastosa (fig. 180). Recoja el preparado con la paletina ancha y extiéndalo sobre la superficie pictórica. Trate de representar el relieve de la vegetación del primer y segundo término con el pincel. Repita esta operación con la cuña del pincel pequeño o con el mismo palo que ha utilizado para remover la mezcla para situar las ramas. Deje un espacio en blanco sin textura para representar el grupo de colinas alejadas y el cielo (fig. 181). Una vez esté satisfecho de los efectos y de la textura creada, deje secar la pasta de mármol durante dos o tres horas hasta que endurezca. Entonces estará lista para empezar a pintar.

Ester Llaudet ha decidido tomar como modelo este paisaje que combina campo y vegetación arbórea, muy propicio para obtener interesantes efectos texturales (fig. 182, pág. siguiente). Compare la foto del modelo con el cuadro preparado con polvo de mármol (fig. 183, pág. siguiente). Vea cómo los relieves y los raspados efectuados se corresponden

179

180

181

Fig. 179. En primer lugar, vierta el látex sobre el recipiente en el que realizará la mezcla.
Fig. 180. Añádale polvo de mármol y remuévalo con un palo de madera hasta lograr una pasta con una consistencia espesa.
Fig. 181. Con una paletina, aplique la pasta de mármol sobre el soporte pictórico, creando texturas y efectos desde un buen principio.

con lo que aparece en el modelo.

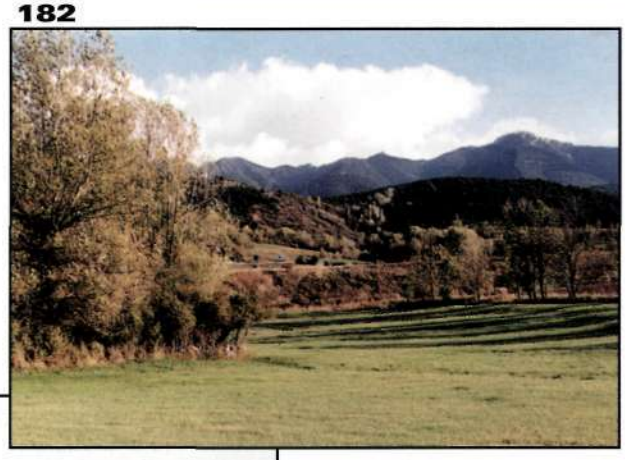
El soporte ya está listo, empecemos a pintar. Como es habitual, le invito a que lleve a la práctica esta técnica siguiendo el desarrollo del paso a paso descrito a continuación.

Para pintar, usted puede coger una paleta completa de colores al óleo como los que pueden adquirirse en cualquier comercio especializado en materiales artísticos, aunque si dispone de tiempo, yo le aconsejaría que fabricara sus propios colores con los pigmentos en polvo y un poco de aceite de linaza.

Comience pintando la amplia zona que cubre el campo del primer término con amarillo de cadmio claro, una pizca de verde permanente y ocre amarillo. El color debe aplicarse un poco diluido en aguarrás, de manera que la pintura se deposite en las ranuras e irregularidades del fondo, potenciando ese efecto granulado tan característico del polvo de mármol. Con un poco de verde esmeralda y un pincel plano algo más pequeño proyecte las sombras de la línea de árboles del término medio y la hierba de la parte inferior del cuadro (fig. 184). Con un rojo inglés pinte la ladera descendiente de la parte central derecha, y con un verde vejiga, la vegetación que crece en la falda de la montaña del término más alejado. Éstos todavía no son los colores definitivos, pero le servirán de color de fondo para mitigar progresivamente el perjudicial efecto del blanco de la tela (fig. 185).

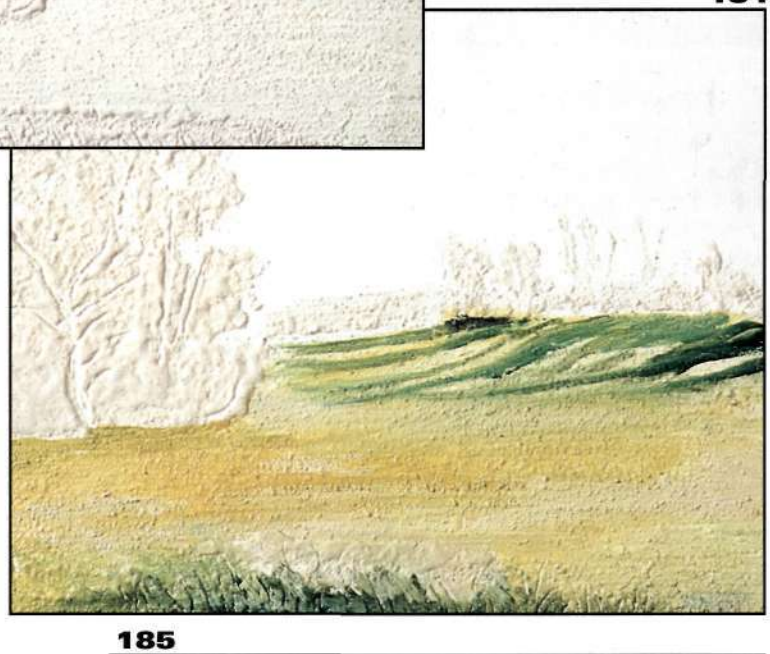
Prosiga trabajando la zona intermedia, difuminando primero con un poco de blanco de zinc y un rojo inglés en la ladera descendiente. Pinte luego las

182



183

184



185

Fig. 182. El modelo debe presentar las texturas propias de la vegetación, es decir, ramas y troncos visibles, las copas de los árboles densamente pobladas, extensos campos de hierba, etc.

Fig. 183. Después de dejar secar el preparado unas cuantas horas, éste es el resultado. Compare esta imagen con la fotografía del modelo.

Fig. 184. Empiece cubriendo con un amarillo con abundante aguarrás el campo cercano, y proyecte la sombra de la hilera de árboles y los matorrales del primer término con un verde esmeralda.

Fig. 185. Prosiga elaborando el termino medio, aunque esta vez con una pincelada discontinua e irregular en la parte central, con el fin de potenciar el efecto textural del denso follaje de la vegetación.

montañas lejanas con un gris resultante de mezclar en partes desiguales negro marfil, azul de Prusia, blanco titanio y carmín. Vea cómo el conjunto de colinas presenta escasamente dos valores diferenciados: uno más claro para las zonas iluminadas y otro algo más oscuro para aquéllas en sombra. Puesto que éste es un término alejado, es mejor no detallarlo demasiado; resuélvalo de manera sintética (fig. 186).

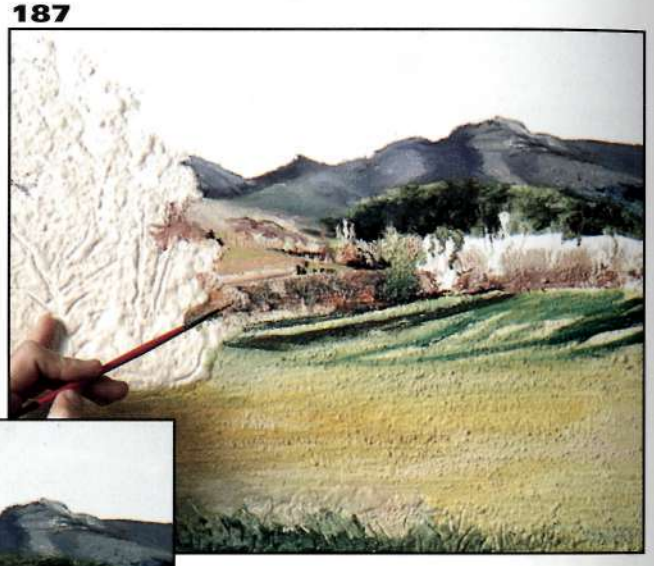
Con un pincel pequeño, detalle la vegetación del término medio, resolviendo la forma y el color de cada uno de los árboles con un poco de índigo, verde Hooker y tierra Siena tostada. Rectifique el color de los prados con unas veladuras de verde permanente. Paralelamente, resuelva con unas pocas manchas la hilera de árboles de la parte central, así como las hierbas y matorrales que separan los desniveles de los prados (fig. 187).

Observe los contrastes provocados en la parte central para realzar los contornos y la forma de los árboles. Pinte ahora el árbol que queda cercano a su derecha con amarillo de cadmio con abundante aguarrás para mitigar el blanco del mármol. Este mismo color lo utilizaremos como fondo para pintar y ajustar el color y la textura propia del follaje del árbol. En su base, aplique unas cuantas aguadas más intensas, aunque algo diluidas, con verde esmeralda, índigo, rojo inglés y amarillo de cadmio oscuro para señalar algunos matorrales (fig. 188).

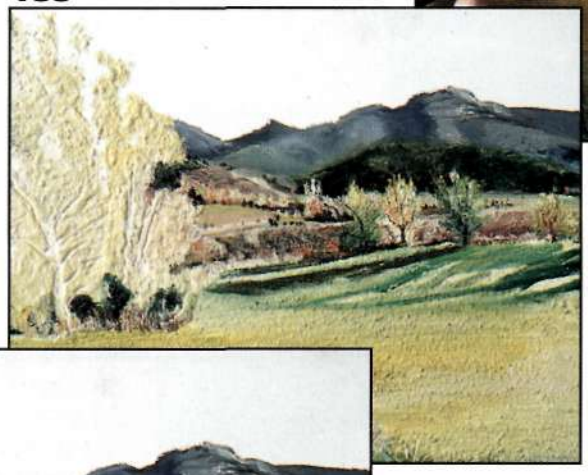
Pinte ahora el juego de luces y sombras del árbol de la izquierda con aguadas de color tierra verde mezclada con un poco de índigo. Al aplicar el color, comprobará cómo éste se deposita en las ranuras y los raspados realizados sobre el polvo de mármol, y subraya la situación del tronco y las ramas que había raspado previamente. Resuelva la copa del árbol con color oscuro sobre claro, solucionando la síntesis del juego de luces y sombras con fundidos de verde algo más oscuro sobre el amarillo del fondo. Sitúe también algunas ramas pintadas con ocre y bermellón en la parte superior de la copa. A su vez, oscurezca su base y refuer-

186

187



188



189

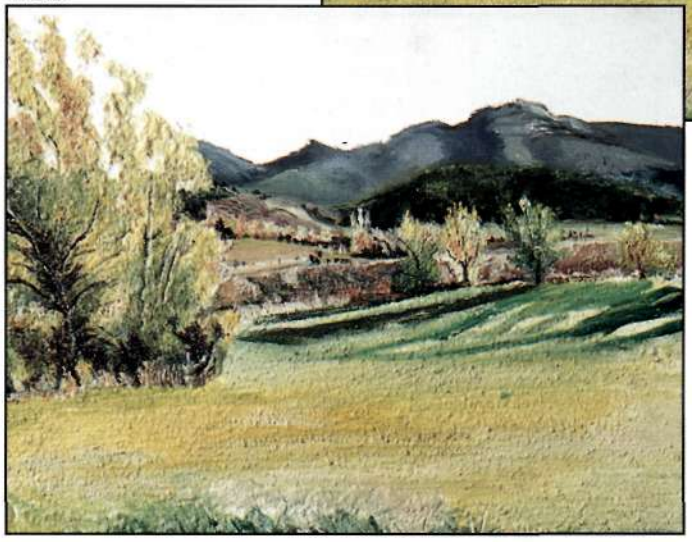


Fig. 186. Las colinas lejanas son tarea fácil, basta con combinar escasamente dos valores para distinguir las laderas iluminadas de aquellas que aparecen sombrías.
Fig. 187. Con un pincel pequeño, la artista añade algunos detalles. Le ruego que tome este ejemplo como una excepción, puesto que el polvo de mármol no permite un trabajo excesivamente minucioso.
Fig. 188. Pinte el árbol de la izquierda, primero con una aguada diluida que mitigue el blanco de fondo, y añada luego unos cuantos colores intensos para los matorrales que crecen a su pie.
Fig. 189. La artista ha dado mayor relieve y riqueza cromática a la copa del árbol mediante el uso de colores más intensos, y ha evidenciado la disposición del tronco y sus ramificaciones.

ce el color de los arbustos, el tronco y algunas ramas (fig. 189).

Y éste es el estado final de la obra, con un retoque general del cielo y las nubes. Vea cómo la artista ha rectificado el amarillo del prado con unas veladuras con una tendencia más tierra Siena tostada, así como las sombras que proyectan los árboles del término medio. Ajuste el perfil y la valoración de las montañas, y observe los cambios de color que se han realizado en las laderas escalonadas, matizadas con verdes y grises más intensos. Si usted ha intentado detallar con mayor precisión las ramas de los árboles o la textura de la vegetación, habrá comprobado que es una tarea difícil, debido a que el polvo de mármol es un medio tosco y poco agradecido que no permite demasiadas filigranas. Por otra parte, el trabajo continuado desgasta los pinceles pequeños muy rápidamente, dada la fuerte acción erosiva que produce el roce con la superficie granulada del polvo de mármol. Cuando trabaje sobre este material, es preferible que utilice pintura diluida con aguarrás en lugar de densas capas de color. De este modo, el color se fundirá con su textura granulada, y añadirá nuevas calidades y efectos a la composición (fig. 190).

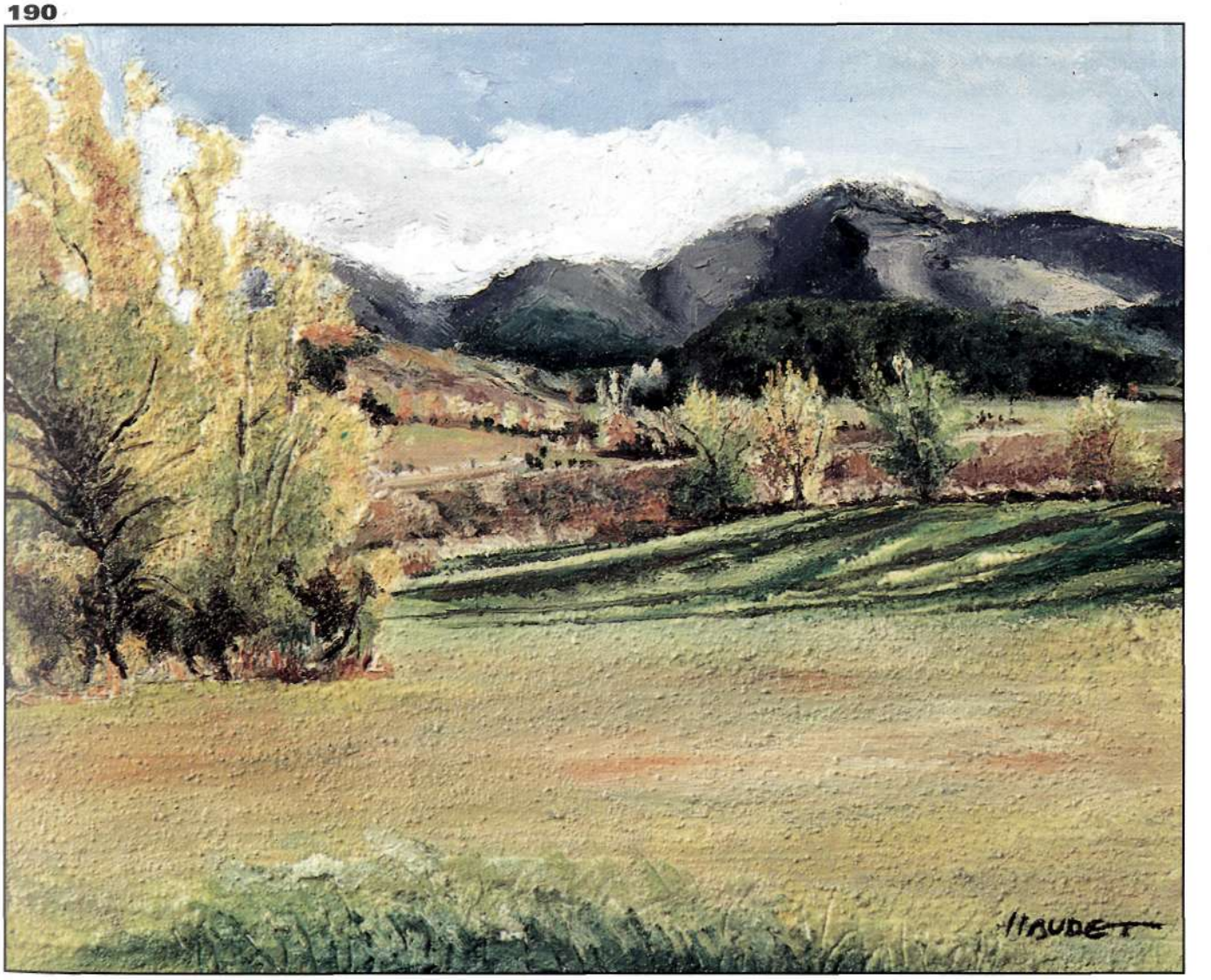
Fig. 190. La pintura en su estado final, a pesar de la austeridad y dureza del medio empleado, muestra una riqueza cromática y textural destacable. La combinación de pintura al óleo con polvo de mármol es una de las técnicas mixtas más empleadas por los artistas en la actualidad.

CONSEJOS

– Cuando pinte sobre polvo de mármol es importante que utilice un surtido de pinceles de pelo de cerda, ya que son los más resistentes. Si usted utiliza pinceles sintéticos o de pelo de marta, observará angustiado cómo éstos se estropean rápidamente con el roce de la superficie granulada del polvo de mármol.

– Trate de dejar resuelta la textura y los efectos que desee potenciar cuando la pasta de mármol aún esté húmeda, ya que una vez ha secado se endurece y no admite modificaciones. Si usted desea rectificar, tiene que preparar más pasta y superponerla a la anterior.

190



Pintando al Óleo con la Técnica del Encausto

La pintura con la técnica del encausto es una de las técnicas mixtas más difíciles para el artista inexperto, pero a su vez es la que proporciona unos resultados más sorprendentes y espectaculares. Su calidad textural es característica e inconfundible. No existe ninguna otra técnica que proporcione calidades similares, por lo que le aconsejo que aprenda a pintar a la encáustica y, a pesar de que todos los principios son difíciles y complicados, en poco tiempo comprobará sus resultados tan gratificantes.

Como usted ya sabe, la técnica del encausto consiste en pintar con el color a la cera cauterizada por el calor. Para llevar a cabo esta operación necesitará un pequeño hornillo, una cacerola grande y otra algo más pequeña para poner la cera al baño María y una cucharilla para removerla. Cuando el agua del baño María ya está caliente se introduce el bloque de cera virgen en el interior del cazo pequeño (fig. 191). Al cabo de pocos minutos observará cómo la cera se va licuando (fig. 192). Cuando ésta se encuentre completamente líquida, no debe retirarla del fuego. Déjela en el

191

Fig. 191. Antes de empezar a pintar es necesario calentar la cera al baño María.

192

Fig. 192. Al poco tiempo verá como ésta empieza a licuarse; una vez llegado a este punto, ya puede mezclarse con los colores.

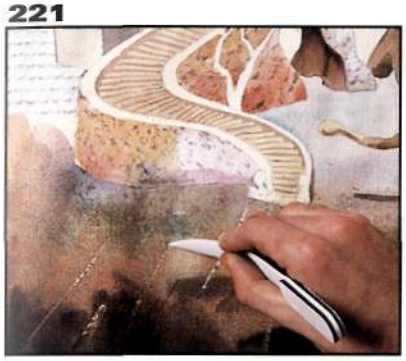
193

220

una cuchilla para abrir blancos sobre la superficie pictórica (fig. 221). Extienda una aguada azulada en el término medio y un gris muy diluido en ese llano que separa la escena principal de los términos más alejados (fig. 222). Empiece a pintar con el pincel cargado de color tierra sombra tostada el grupo de árboles desprovistos de hojas del primer y del término medio (fig. 223). Como es habitual en estos casos, la última fase se reserva para retocar, modificar colores, potenciar contrastes y dar mayor armonía cromática a la obra. Con ese fin, el artista ha aplicado diversos lavados de un verde vejiga en ambos lados del motivo central, ha oscurecido con una aguada de amarillo de cadmio oscuro las aguadas marrones de la parte inferior de la obra, es decir, el plano más cercano. Así mismo, ha añadido nuevos detalles a la composición, como los ojos del caracol (realizados con un pincel pequeño), la hilera de árboles lejanos, nuevos retoques de color en el puente y tenues lavados en la cabeza del caracol (fig. 224).

Le recomiendo ejercicios de este tipo, pues además de agudizar su imaginación le permitirán desinhibirse de los temas que suelen mantener al artista más sujeto al modelo que sirve de referente.

221



222

223

Fig. 220. Con paciencia y un pincel más pequeño pinte cada uno de los escalones.
Fig. 221. Raspando con la punta de una cuchilla pueden abrirse blancos sobre la superficie del papel, si ésta se encuentra todavía húmeda.
Fig. 222. Pintando **alla prima** *con un pincel grande resuelva el primer término superponiendo aguadas de colores tierras y Sienas, dejando que se expandan y fundan azarosamente sobre la superficie del papel.*

Fig. 223. Con un pincel pequeño retoque algunos perfiles y pinte el grupo de árboles de ramas torturadas y desprovistas de hojas del término medio.
Fig. 224. La obra ya terminada es una típica pintura surrealista, uno de los estilos artísticos que mejor ha sabido fusionar la libertad compositiva con la creatividad desbordante y la despreocupación formal.

224

CONSEJOS

- No extraiga modelos de fotografías. Trate de ser creativo, invente formas y nuevas composiciones. Si lo desea inspírese ojeando en libros la obra de Magritte o Dalí, aunque sin tratar de copiar ninguna de sus pinturas.
- Si va a realizar algún raspado, procure que el papel que sirve como soporte no sea excesivamente fino, ya que podría rasgarse con facilidad.

GLOSARIO

Glosario

Absorbente, papel.

Aceiteras.

Aguada. *Acuarela de una figura mirando por la ventana, de Merche Gaspar.*

A

Absorbente, papel
Tipo de papel que se caracteriza por su elevado grado de absorción. Es muy utilizado en la pintura de acuarela para absorber el color y para crear blancos. Puede encontrarse habitualmente en el hogar en forma de servilletas, papel higiénico, pañuelos o papel-toalla.

Aceiteras
Utensilio metálico con uno o dos pequeños recipientes y una pinza en su base para sujetarlo a la paleta del pintor. Se utiliza en pintura al óleo como contenedor de aceite de linaza o de esencia de trementina, en caso de un solo recipiente, o de las dos sustancias cuando es de dos recipientes.

Aglutinante
Sustancia que se mezcla con el pigmento en polvo para formar un medio pictórico.

Aguada
Estilo de dibujo-pintura practicado por la mayoría de artistas del Renacimiento y del Barroco. Consiste en un dibujo lineal, sin sombras, pintado después con agua y un solo color, generalmente sepia, trabajando con la técnica de la acuarela.

Alabeado
Ondulación que padece la superficie plana del papel de dibujo como resultado de mojarlo o humedecerlo. Este fenómeno se acusa cuando el papel es más delgado.

Alla prima
Técnica de pintura directa que puede resumirse en pintar en una sola sesión, en pintar rápido y en no volver atrás sobre lo pintado.

Amorcillos
También conocidos con el nombre de *putti* o *cupidos*, es habitual encontrarlos en el arte clásico. Generalmente suelen aparecer en grupo acompañando otro grupo de figuras principales con finalidad ornamental.

Anatomía
Totalidad de músculos, huesos y articulaciones que configuran el cuerpo de cualquier animal.

Apresto
Material colágeno o gelatinoso que sirve para preparar un lienzo antes de imprimarlo o para reducir la absorción del soporte. También se puede utilizar como medio aglutinante para la pintura.

Armonización cromática
Se trata del vínculo relacional que se establece entre los distintos colores dentro de una misma obra.

Arrepentimientos
Término pictórico derivado de la voz *pentimento* divulgada por los antiguos maestros de la pintura italiana, aplicado en errores de la pintura de los que se arrepiente el ar-

tista y, para rectificarlos, pinta encima. Ha ocurrido, sin embargo, que con los años algunos de esos *pentimenti* se han hecho visibles en el cuadro, como ocurre en el *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Velázquez.

Articulaciones
Uniones de los diferentes segmentos óseos del esqueleto.

Asimetría
Cuando en un dibujo vemos una composición cuya estructura y distribución es intuitiva, sin responder a normas o reglas, pero manteniendo el equilibrio de unas masas respecto a otras, nos hallamos ante un ejemplo de asimetría.

Atmósfera
Es visible en paisajes y marinas, particularmente cuando la iluminación es a contraluz. Se caracteriza por el aire entre los primeros y los últimos términos, transformándose en sucesivas capas de neblina y, como consecuencia, por el mayor contraste de los primeros términos y la decoloración y menor definición de los términos más alejados.

Autorretrato
Modalidad de retrato que el artista hace de sí mismo, habitualmente frente a un espejo.

Azul cián
Es uno de los colores primarios-pigmento del espectro. Es un azul neutro, equivalente al azul de Prusia (rebajado con blanco, cuando se pinta al óleo). Un color, con el nombre de azul cián, figura actualmente en las cartas de colores, tanto de pintura al óleo como de pintura a la acuarela.

B

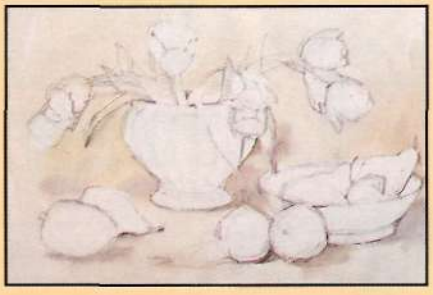
Barniz de protección
Compuesto por una disolución de resina en esencia de trementina rectificada, es transparente y se aplica en cuadros al óleo (que han de estar completamente secos), con aerosol o con un pincel paletina ancho, de pelo suave, en varias capas delgadas, esperando a que seque la primera para aplicar las sucesivas. Hay también barniz mate, pero es preferible lograr la calidad mate usando la esencia de trementina como único disolvente de la pintura al óleo.

Base
Superficie preparada sobre la cual se pinta.

Bastidor
Los bastidores o marcos de madera para montar el lienzo y pintar al óleo se suministran de acuerdo con una tabla de medidas internacional y en tres proporciones que responden a las medidas *paisaje, marina y retrato*. El bastidor es usado por algunos acuarelistas para montar y tensar el papel una vez humedecido.

Azul cián.

Bastidor.



Boceto.

Buey, pelo de.

Caja-paleta.

Blanco de España
Tiza molida y lavada que se utiliza en la imprimación de las telas y en las aguadas blancas.

Boceto
Se llama así a la fase previa de ejecución o ensayo de un dibujo o pintura de la que puede derivar una obra posterior definitiva. El boceto permite hacer muchos estudios previos hasta que el artista consigue desarrollar la idea que persigue.

Buey, pelo de
Pincel elaborado con el pelo que cubre la espalda de dicho animal. El pincel de pelo de buey se utiliza primordialmente para humedecer y cubrir superficies amplias. Por ello se emplean frecuentemente pinceles con números altos: 18, 20 o 24. Este tipo de pinceles son un excelente complemento del pincel de pelo de marta cuando se pinta a la acuarela.

C

Caja-paleta
Estuche metálico que sirve para guardar y mezclar los colores. Al abrir la caja las cavidades de la tapa, a modo de paleta, posibilitan la mezcla y combinación de los colores. Antiguamente las paletas estaban elaboradas de conchas de mar o marfil.

Canon
Regla que determina las proporciones ideales en la representación de la figura humana.

Caseína
Sustancia que deriva de productos lácteos y que al mezclarse con pigmentos actúa como aglutinante; se suele asociar con el temple.

Claroscuro
Rembrandt es el gran maestro del claroscuro. En sus obras son evidentes las zonas cuyas formas y colores son visibles a pesar de estar envueltas en las más intensas sombras. En sus libros de enseñanza del dibujo y pintura, Parramón ha definido, desde siempre, este término como «el arte de pintar luz en la sombra».

Color local
El color propio de cada cuerpo, cuando éste no está alterado por sombras o reflejos.

Color reflejado
Color que existe en todos los cuerpos como reflejo directo o indirecto de la luz y el color de otros cuerpos.

Color tonal
Color ofrecido por la sombra que proyectan los cuerpos.

Colores complementarios
Cuando usted mezcla dos colores primarios-pigmento (por ejemplo, el amarillo y el azul cián), obtiene un color secundario-pigmento (el verde). Éste, el verde, es el comple-

mentario del primario-pigmento que no ha intervenido en la mezcla anterior, es decir, el púrpura (o magenta). Si usted pinta una franja con el color verde y yuxtapone encima, o debajo, una franja de color púrpura, obtendrá el mayor contraste posible de colores. Y si mezcla dos complementarios en proporciones desiguales (y blanco, pintando al óleo), logrará un color sucio, grisáceo, dentro de la gama de colores quebrados.

Coloristas
Van Gogh, Matisse y los fauvistas iniciaron la fórmula de pintar como coloristas, dando más importancia al color que al volumen promovido por las sombras, teniendo en cuenta que pintando sólo con colores, sin sombras, puede explicarse la forma de los cuerpos. El colorismo forma parte de las tendencias de la pintura contemporánea.

Componer, composición
Se llama así a la disposición de los diversos elementos que intervienen en una obra de la manera más equilibrada y armónica posible. En definitiva, componer es seleccionar las mejores condiciones de armonía y equilibrio necesarios para el dibujo o pintura.

Contraluz
Contraste que se produce cuando la luz llega al modelo por detrás y, por lo tanto, crea una sombra intensa sobre un fondo luminoso.

Contraposto
Vocablo italiano que define la oposición o tensión armónica de diversas partes del cuerpo, en clara oposición a la ley de frontalidad.

Contraste
Oposición entre dos sensaciones cromáticas distintas.

Cutter
Cuchilla apilada para cortar papel, que se construye con una hoja afilada insertada en un mango de plástico.

D

Degradado
Disminución de la valoración de un tono, pasando gradualmente de un tono intenso a uno suave, de modo que no se produzca una transición brusca entre ambos.

Desnudo
Género artístico que, como su nombre indica, se caracteriza por la representación de la figura desnuda.

Difuminado
Técnica que consiste en esparcir o reducir una o más capas de color sobre una capa de fondo, de manera que ésta queda parcialmente visible a través de los colores superpuestos.

Difumino o difuminador
Cilindro hecho con papel enrolla-

Coloristas. Florero con doce girasoles, *de Vincent van Gogh.*

Desnudo. *Acuarela de una figura femenina desnuda, de Merche Gaspar.*

Glosario

Directa, pintura. Fuente del Alcázar de Sevilla, *de Joaquín Sorolla.*

Esgrafiado.

Espátula.

do, apto para agrisar y degradar trazos o manchas de lápiz grafito, carbón o sanguina y otros medios artísticos que actúen por frotación.

Directa, pintura
Técnica de pintura llamada *alla prima* en italiano, *au premier coup* en francés y *a la primera* en español. Una técnica que puede resumirse en pintar en una sola sesión, en pintar rápido y en no volver atrás sobre lo pintado.

Disolventes
Líquidos utilizados para diluir la pintura al óleo. El disolvente para base acuosa es el agua; para medios grasos, la esencia de trementina, el aguarrás o el símil.

E

Empaste
Técnica que consiste en aplicar gruesas capas de color con el fin de crear una superficie texturada.

Encajado
Dibujo preliminar que pretrende plasmar la estructura básica de los cuerpos a través de formas geométricas simples (cubos, rectángulos, prismas...) que por analogía se llaman cajas.

Encáustica
Procedimiento pictórico que mezcla pigmentos con cera caliente que actúa como aglutinante.

Escorzo
Manera de representar un cuerpo de modo que éste se encuentre dispuesto perpendicular y oblicuamente respecto al punto de vista del espectador.

Esgrafiado
Técnica que consiste en raspar una capa de color con un utensilio punzante, de manera que queda descubierto el color del soporte.

Esmalte
Cristal en polvo que se vitrifica sobre un soporte.

Espátula
Pequeña pala con la que se mezclan los colores, aunque también se usa para extender la pintura sobre la superficie del cuadro.

Esqueleto
Estructura ósea articulada que sostiene, a modo de armazón, toda la figura humana.

Estilo académico
Tendencia artística adoptada por los artistas del siglo XVIII que consistía en reproducir con absoluto realismo y fidelidad las normas y valores ofrecidos por el modelo.

F

Factura
En escultura, dibujo y pintura designa la manera de ejecutar la obra.

De este modo puede ser realizada de manera nerviosa, brusca, delicada, lenta, rápida... En definitiva, la factura define muy especialmente el estilo propio de un artista.

Fijador
Aerosol que se rocía sobre los dibujos realizados con carboncillo, tizas o pasteles blandos para evitar que el pigmento se desprenda de la superficie del soporte.

Filbert
Voz inglesa para distinguir la forma redondeada en la punta del pincel, conocida ésta vulgarmente por *lengua de gato*.

Fondo tonal
Imprimación opaca en la que el color se mezcla con blanco para impartir un color de fondo uniforme. El fondo tonal también puede ser de color.

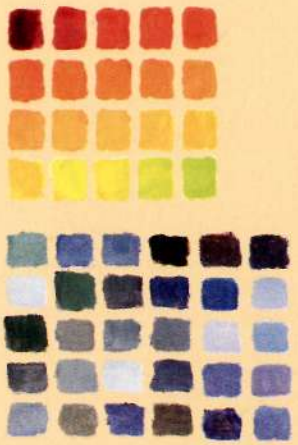
Fresco
Técnica pictórica mural que consiste en pintar con pigmentos y agua sobre una capa de yeso húmeda.

Frottis
En español, *restregar*; en francés, *frotter*. Pintando a la acuarela, el *frottis* es igual a la técnica del pincel seco, que consiste en restregar el pincel con poca pintura sobre un papel de grano grueso.

Fundido
Procedimiento que consiste en fundir o suavizar los contornos o las áreas de contacto entre dos colores para que formen una ligera gradación.

G

Gama
El sistema de notas musicales (*do, re, mi, fa,* etc.). Inventado en el siglo XI y definido como *gama de sonidos perfectamente ordenados*, se aplicó en el Renacimiento a la gama de colores, distinguiéndose, desde entonces, entre las gamas de colores cálidos, fríos y quebrados.



Gama.

Género
Clasificación de las técnicas pictóricas según se trate de bodegones, paisajes, figuras interiores u otros.

Goma arábiga
Agente vegetal de factura vítrea derivada de la secreción de una acacia africana. Disuelta en agua se utiliza como aglutinante en la pintura de la acuarela y el *gouache* o témpera.

Goma líquida para enmascarar
Goma látex líquida usada en la pintura a la acuarela para reservar pequeñas formas blancas; es visible al ser aplicada gracias a que ofrece una ligera coloración, se puede pintar sobre la goma pues ésta rechaza la aguada, y se elimina frotando con el dedo o con una goma de borrar corriente, una vez terminada la operación. Con la

Fresco. San Francisco recibe los estigmas, *Basílica superior de San Francisco de Asís.*

goma líquida no es aconsejable usar pinceles de pelo de marta o de pelo de buey, y sí de pelo sintético, que así y todo deben limpiarse con agua inmediatamente después de su uso.

Goma maleable
Clase de goma de borrar de un material parecido a la plastilina, lo cual permite modelarla en punta, roma, aguda, etc., facilitando abrir el dibujo de blancos con la goma. Es el mejor medio para borrar el carboncillo y los pasteles.

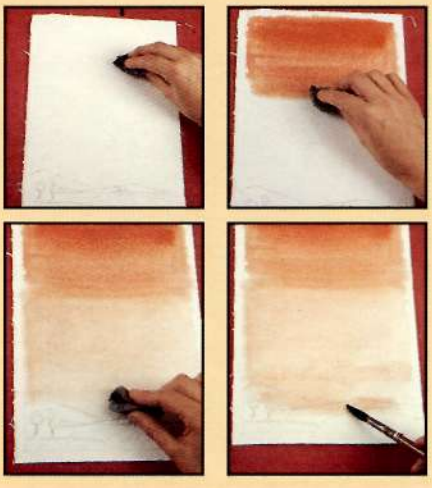
Grano
Aquel componente que determina la distribución y regularidad de las fibras de un papel. El papel de grano grueso es el más indicado para pintar a la acuarela.

Grano.

H

Hiel de buey
Sustancia que, vertida en el agua, al pintar a la acuarela, desempeña la función de humectante. Procede de la hiel del buey y se vende en frascos de tamaño reducido.

Húmedo, pintar sobre
Técnica que consiste en pintar sobre una zona o capa humedecida con agua o recién pintada y todavía húmeda, controlando el grado de humedad, según la forma y el efecto que el artista desea conseguir.



Húmedo, pintar sobre.

I

Iconografía
Es el estudio de la representación gráfica de formas, imágenes, etc. que poseen cierto sentido simbólico-alegórico.

Imprimación
Mezcla compuesta por blanco de España y apresto de cola, que se aplica sobre el soporte para obtener una superficie adecuada para la recepción de pinturas.

Inducción de complementarios
Se trata de un fenómeno derivado de los contrastes simultáneos en la que se cumple la norma que dice: «para modificar un color determinado, bastará cambiar el color del fondo que le rodea».

Intensidad
Sinónimo de saturación: se refiere a la pureza del tono que puede reflejar una superficie de determinado color.

Isocefalia
Recurso artístico de mostrar las cabezas alineadas a la misma altura.

L

Laca
Secreciones obtenidas de un insecto (aunque hoy se fabrica ya sintéticamente) que se utiliza en la fabricación de barnices.

Lápiz plomo
También llamado lápiz grafito. Está fabricado con mineral de carbono puro y es el lápiz de uso más común.

Lengua de gato
Nombre con el que comúnmente se conoce el pincel *filbert*, pinceles planos o redondos de pelo de cerda que se suministran en diferentes gruesos para pintar a la acuarela.

Ley de frontalidad
Cuando la línea recta vertical que pasa entre los ojos, la nariz y el ombligo divide la figura en dos partes equilibradas, transmitiendo cierta sensación hierática y estática. Es propia del arte griego y egipcio.

Linaza, aceite de
Usado como disolvente de la pintura al óleo, es un aceite grado extraído de las semillas del lino. Generalmente se mezcla con esencia de trementina.

Lineal, dibujo
Representación gráfica mediante líneas sin ninguna valoración tonal. Resulta indicado para realizar el dibujo previo de una pintura a la acuarela, ya que, si le dibujáramos las sombras, los colores de la acuarela podrían ensuciarse al mezclarse con el lápiz plomo.

Líquida, colores a la acuarela
Son aquellos colores parecidos a las anilinas que proporcionan un color intenso, de gran transparencia y luminosidad. Suelen utilizarse para pintar fondos y amplios degradados. Se suministran en pequeños frascos de cristal.

M

Manierismo
Estilo artístico anterior al Barroco, iniciado en Italia en el año 1520 hasta el 1600. Se generalizó por casi toda Europa y se caracterizó por el realce de la habilidad en la forma, dentro de lo insólito y lo artificioso.

Maniquí
Muñeco articulado, generalmente de madera, que sirve de modelo al adoptar las mismas posiciones de la figura humana.

Maniquí.

Marta, pelo de
El mejor pincel para pintar a la acuarela, de pelo terso pero flexible, mantiene la carga de color y ofrece siempre una buena punta. Es caro pero de buena calidad y larga duración.

Medio
Líquido en el que quedan suspendidos los pigmentos; por ejemplo, el aceite de linaza para la pintura al óleo, o la resina acrílica para las pinturas acrílicas.

Meloncillo, pelo de
Pincel de procedencia animal muy apropiado para pintar con acuarelas. El pincel de pelo de meloncillo

Medio.

Paleta de acrílicos.

es algo más duro que el de pelo de marta. A causa de su dureza superior, soporta algo más de tensión, pero es igualmente compacto y con una buena punta.

Miología
Ciencia que se dedica a estudiar la forma, extensión, variedad y función de los músculos.

Modelar
A pesar de tratarse de un término escultórico, también se aplica en dibujo y pintura para designar el sombreado mediante la aplicación de distintos tonos, con la finalidad de crear la ilusión de tridimensionalidad.

Modelo
Sujeto que sirve al artista de referente para dibujar o pintar.

Mordiente
Cuando una capa de pintura al óleo está casi seca y algo pegajosa, se dice que tiene mordiente. En este estado se puede pintar encima, aunque con cierta resistencia de la pincelada, cosa que puede promover restregados que benefician el estilo y el acabado de la obra.

Motivo
Sinónimo usado por los impresionistas y en particular por Cézanne, en lugar del término «tema», para definir un modelo pintado de manera espontánea, sin ninguna preparación, tal como es en realidad.

Mural
Describe cualquier procedimiento pictórico que se realiza sobre una pared o muro.

O

Opacidad
Capacidad de una aguada para cubrir un color inferior. La opacidad varía de un pigmento a otro.

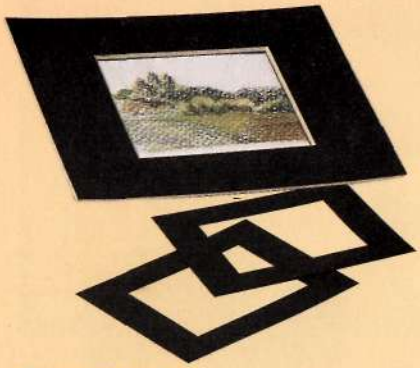
Orla
Motivo ornamental que enmarca o encuadra otro diseño.

P

Paleta de acrílicos
Superficie con cavidades, generalmente de plástico, sobre la cual se mezclan los colores.

Papiro
Planta fibrosa característica de Egipto, llamada *cyperus papirus*, con la que se confeccionaban hojas para escribir o dibujar.

Passe-par-tout
Marco de papel, cartón, tela, madera, etc., que rodea una obra de pequeño formato. Se sitúa entre el marco de la obra y la obra propiamente dicha, y tiene la finalidad de proporcionar énfasis y preservar la pieza enmarcada.



Passe-par-tout.

Pátina
Describe los efectos naturales que producen el tiempo o la exposición sobre una superficie generalmente metálica.

Perfil
Postura del modelo en el que el cuerpo o rostro oculta una de las dos partes laterales.

Perspectiva
Ciencia que estudia la representación del espacio en una superficie plana, de modo que se muestra la tercera dimensión o profundidad.

Pigmento
Materia que posee color propio. Puede ser de procedencia animal, vegetal, mineral o química. Al mezclarlo con los distintos aglutinantes (aceites, gomas, arcilla, látex...) determina el medio con el que vamos a pintar.

Pigmentos
Agentes colorantes en polvo que se obtienen de fuentes naturales (aunque ahora también se fabrican sintéticamente) y que, al mezclarlos con aglutinante, dan lugar a la pintura.

Pincel seco
Técnica de pintar por la cual la pintura que se aplica sobre la superficie del soporte es espesa, de manera que se adhiere tanto al grano de los surcos del lienzo como a la textura de la pintura de la superficie.

Pintura acrílica
Aquella que tiene como aglutinante resina acrílica; proviene de un compuesto químico o un ácido propenoico derivado del petróleo.

Plantilla
Forma que se coloca sobre una superficie para crear imágenes limpias y recortadas. Se utiliza sobre todo en la técnica del estarcido.

Poder cubriente
El poder que posee un color para dominar sobre los otros colores en las mezclas y veladuras.

Portabastidores
Utensilios para el transporte de cuadros al óleo, constituidos por dos piezas que, colocadas arriba y abajo, en los laterales de los bastidores, con dos lienzos recién pintados, permiten mantenerlos separados evitando que se manchen o deterioren.

Posición isquiática
Inclinación del isquion como consecuencia de apoyar parte del peso del cuerpo en una de las dos piernas.

Prepintado
Pintura preliminar sobre la que se aplican el resto de colores de la obra.

Primarios, colores
Colores básicos del espectro solar. Son primarios-luz los colores rojo, verde y azul intenso; son primarios-pigmento los colores azul cián, púrpura y amarillo.

Pintura acrílica.

Pigmento.

Retrato. Autorretrato *de Ingres pintado al óleo.*

Proporción
Relación armónica de medidas que presentan entre sí las diferentes partes de un objeto o figura.

Punta metálica
Instrumento con forma de lápiz que puede ser de plomo, plata u oro y que se empleaba antiguamente en el Renacimiento como utensilio para dibujar sobre un papel preparado.

Punteado
Método pictórico que consiste en aplicar sobre el lienzo pequeños puntos de pintura.

Punto de fuga
Punto situado en la línea del horizonte, que tiene la misión de reunir las líneas perpendiculares que derivan de las formas básicas de la perspectiva.

Q

Quebrados, colores.

Quebrados, colores
Gama de colores compuestos por la mezcla de dos o más colores complementarios, en proporciones desiguales (y blanco, pintando al óleo).

R

Reducción
Nombre que recibe el proceso de mezclar un color con blanco.

Resina
Secreción de distintos árboles que se emplea para obtener barniz.

Resistencia a la luz
Designa el grado de decoloración que tienen los pigmentos al ser expuestos a la luz.

Retardador o retardante
Sustancia añadida a las pinturas acrílicas para alargar su tiempo de secado.

Retrato
Plasmación en una obra de los rasgos faciales que caracterizan a una persona.

S

Satinado, papel
Aquellos papeles donde el grano es casi imperceptible, muy apropiados para dibujar con lápiz plomo.

Sección dorada
Regla áurea, punto dorado o ley de la sección dorada es la que determina la situación de un punto ideal dentro del espacio de la obra. La regla fue desarrollada por Euclides en Grecia durante el siglo III a.C.

Secundarios, colores
Colores del espectro compuestos por la mezcla, por parejas, de dos colores primarios. Los secundarios-luz son el azul cián, el púrpura y el amarillo; los secundarios-pig-

mento son el rojo, el verde y el azul intenso.

***Sfumato* (esfumado)**
Técnica aplicada en los contornos del modelo, iniciada por Leonardo da Vinci.

Simetría
Composición del cuadro definida como la repetición de sus elementos a ambos lados de un punto o eje central.

Sinopia
Dibujo previo a la realización de una pintura mural.

Sintético, pelo
Un pincel de gran aceptación en el mercado, por su calidad semejante al pincel de pelo de marta y por su precio notablemente más económico. Esta calidad es superior cuando su pelo se mezcla con pelo de marta, como han hecho algunos fabricantes.

Soporte
Superficie utilizada para pintar o dibujar, como un tablero de madera, un lienzo, una hoja de papel...

T

Técnica del trazo opaco
Técnica al pastel que consiste en aplicar gruesas capas de color con el fin de crear una superficie texturada sin apenas difuminados.

Técnicas mixtas
Designa el empleo de diferentes procedimientos pictóricos en una misma obra o una combinación de soportes para pintar.

Temple, pintura al
Pintura acuosa que mezcla pigmento en polvo con colas animales o vegetales.

Terciarios, colores
Son los colores verde claro, verde esmeralda, azul ultramar, violeta, carmín y naranja. En total seis colores-pigmento, que se obtienen con la mezcla de primarios y secundarios por parejas.

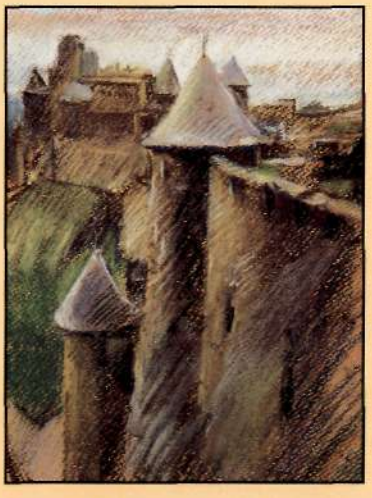
Terciarios, colores.

Textura
Calidad táctil y visual que puede presentar la superficie de un dibujo o pintura. Puede ser lisa, graneada, rugosa, cuarterada, etc., y en cualquier caso es visible y táctil.

Tono
Terminología de procedencia musical que, aplicado al dibujo, se refiere al vigor y relieve de todas las partes de la obra con respecto al colorido y luminosidad.

Torso
Representación del tronco del cuerpo humano.

Transparencia
Manera de aplicar la pintura de modo que permite que la luz o la capa de color anterior se filtre.



Técnica del trazo opaco. Carcasona de *Óscar Sanchís.*

Trementina.

Trementina
Líquido disolvente que procede de la resina. También es conocido como aguarrás.

V

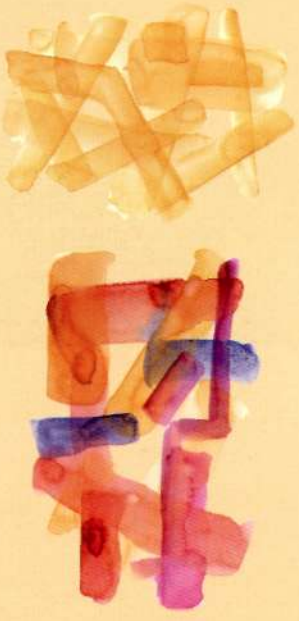
Valor
Grados de oscuridad o claridad que puede presentar un color.

Valoración
Tanto en dibujo como en pintura el volumen o modelado se obtiene por la valoración tonal del modelo, que a su vez se logra por la comparación y resolución tonal de los efectos de luz y sombra.

Valoristas
Por contraposición a coloristas, los pintores valoristas son aquellos que desarollan el volumen de sus modelos dibujando o pintando los efectos de luz y sombra.

Veduta
Dibujos de los monumentos de la antigua Roma muy de moda en el siglo XVIII, particularmente en Inglaterra, donde al ser iluminados con pintura a la acuarela, iniciaron la afición a este procedimiento de pintura.

Veladuras
Capa de color transparente sobrepuesta a otro color al que intensifica o modifica.



Veladuras.

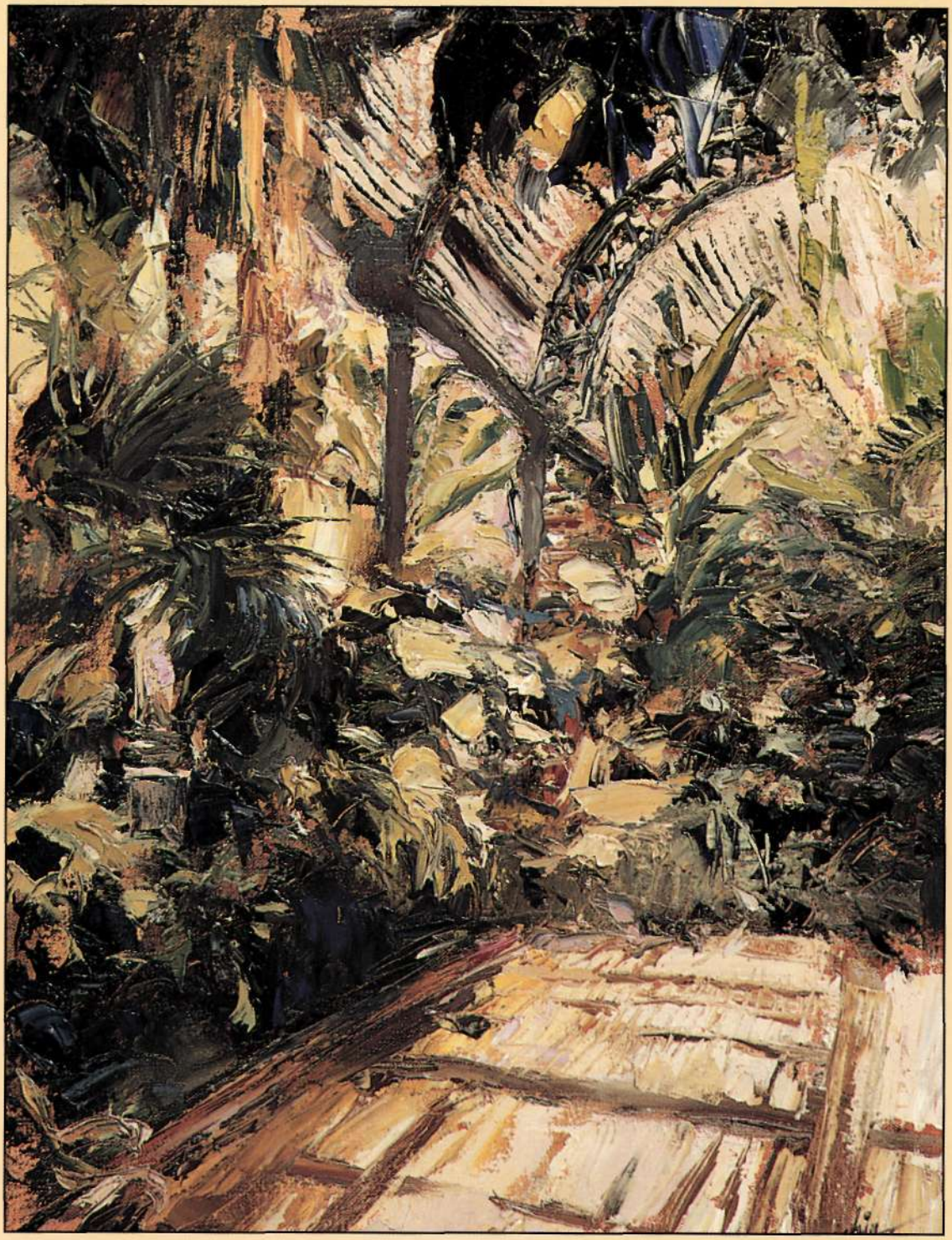
Venado, pelo de
Conocido también por el nombre de pincel japonés, está fabricado con pelo de venado sujeto a un mango de bambú. Es de calidad semejante al pincel de pelo de buey. El pincel japonés plano de paletina es aconsejable para pintar aguadas y cubrir fondos extensos.

Virola
Sección metálica que rodea y sujeta el mechón de pelo al mango del pincel.

Viscosidad
Medida de la fluidez característica de un color o medio.

Volatilidad
Poder de evaporación de una solución.

Volumen
Efecto de tridimensionalidad de un modelo en el espacio bidimensional de la pintura.



ÍNDICE GENERAL

La Acuarela: Paisajes, Interiores y Bodegones

La pintura a la acuarela, 2

Materiales, utensilios y técnicas, 4

Cajas-paleta y surtidos de colores, 6

Paletas, 7

Soportes, caballetes, papel..., 8

Pinceles, agua y varios, 9

Pintando fondos en seco y en húmedo, 10

Técnicas de pintura a la acuarela, 14

Barcos blancos *(1908), de John Singer Sargent.*

El dibujo, la perspectiva, composición, interpretación, 18

Encajado en paisajes, interiores y bodegones, 20

Dimensiones y proporciones en el paisaje, 22

Fundamentos de perspectiva, 24

Contraste y atmósfera en un paisaje, 27

Composición: las leyes de Platón y Euclides, 30

La selección del tema en paisajes, 32

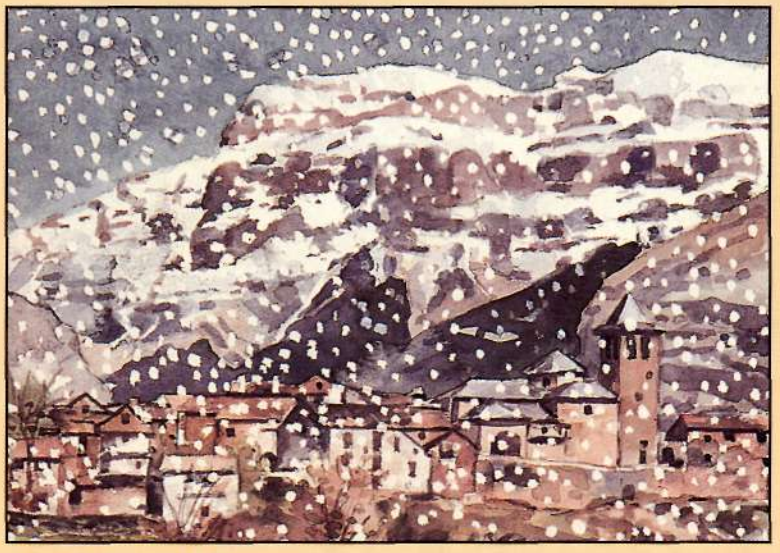
Los elementos para pintar un bodegón, 33

La composición de un paisaje y un bodegón, 34

Cómo realzar la 3.ª dimensión en un paisaje, 38

Cómo interpretar un paisaje o un bodegón, 40

Valorismo y colorismo, 43



Acuarela de José M. Parramón.

Ejercicios prácticos, 46

Tensado del papel de acuarela, 48

Pintando un bodegón con formas básicas, 50

Pintando un bodegón con pincel seco, 54

Pintando un paisaje y una telaraña con *cutter*, 58

Pintando un paisaje nevado con goma líquida, 60

Pintando un paisaje urbano con sal, 62

Pintando un paisaje con contraste y atmósfera, 64

Interior en perspectiva paralela, 66

Interior en perspectiva oblicua, 70

Composición: pintando un bodegón, 74

Interpretación: pintando un paisaje, 78

Un bodegón valorista a la acuarela, 82

Un bodegón colorista a la acuarela, 86

La Acuarela: Figuras y Retratos

Acuarela de Merche Gaspar.

La figura humana y el retrato, 92

Canon y construcción de la figura humana, 94
Proporciones y canon de la figura masculina, 96
Canon de la mujer, del niño y del adolescente, 98
Posición isquiática, esquema y acción, 100
El maniquí articulado, 102
Anatomía: *El desollado* de Houdon, 104
Luz y sombra en la figura humana, 106
Apuntes de figuras a la acuarela, 107

Canon y construcción de la cabeza humana, 110
Canon de la cabeza masculina y femenina, 112
Canon de la cabeza del niño y del adolescente, 114
Posiciones de la cabeza con ayuda del canon, 116
Partes del rostro: dibujando ante el espejo, 118

El retrato, 122
Normas para lograr un buen retrato, 124
Iluminación, pose y distancia, 126
Composición y esbozos, 128
Formato y medidas, 130
El dibujo como base, 132

Ejercicios prácticos, 134
Pintando una figura masculina con el canon, 136
Pintando una figura femenina con el canon, 138
Pintando la cabeza humana con el canon, 140
Dibujando y pintando cabezas, 142
Práctica de anatomía: *El desollado* de Houdon, 144
Luz y sombra en la figura humana, 146
Dibujando y pintando partes del rostro, 150
Pintando una figura desnuda, 156
Pintando una figura vestida, 160
Pintando grupos de figuras, 164
Pintando el retrato de un personaje célebre, 168
Pintando el retrato de un familiar, 172
Pintando el retrato de una niña, 176

Acuarela de Ester Llaudet.

La Acuarela: Flores

Acuarela de Bibiana Crespo.

La pintura floral, 182

La pintura de flores y los grandes maestros, 184
Las flores en el arte oriental, 186
Albrecht Dürer y la pintura floral, 187
Los bodegones de flores en el Barroco, 188
Los estudios botánicos, 189
Los jardines de Monet, 190
Los girasoles de Van Gogh, 192
El expresionismo: Schiele y Nolde, 194
Las flores en el arte actual: Warhol y O'Keeffe, 196

El modelo: composición e interpretación, 198
Las flores: dibujo y estructura, 200
La importancia del boceto previo, 202
El arte de componer: posibilidades, 204
Complementos: tiestos, jarrones y cestas, 210
Texturas y materiales de los complementos, 211
¿Cómo escoger un tema para pintar?, 212
Flores de jardín, 214
La fotografía como complemento de trabajo, 216
Calidad de la luz y contraste, 217
Las relaciones armónicas, 220
Estilos y técnicas de coloración, 222
La interpretación, 224

Ejercicios prácticos, 226
Pintando una cesta de flores, 228
Pintando un parque al estilo impresionista, 232
Pintando un bodegón con flores al estilo antiguo, 236
Pintando macetas con flores de diferentes colores, 240
Flores con la técnica de pintar sobre seco, 244
Flores con la técnica de pintar sobre húmedo, 246
Pintando un estanque con nenúfares, 248
Pintando una cesta con flores secas, 252
Pintando una maceta de adelfas, 256
Pintando un ramo de rosas con sólo dos colores, 260
Pintando un ramo recién cortado, 264
Pintando flores al estilo creativo, 268

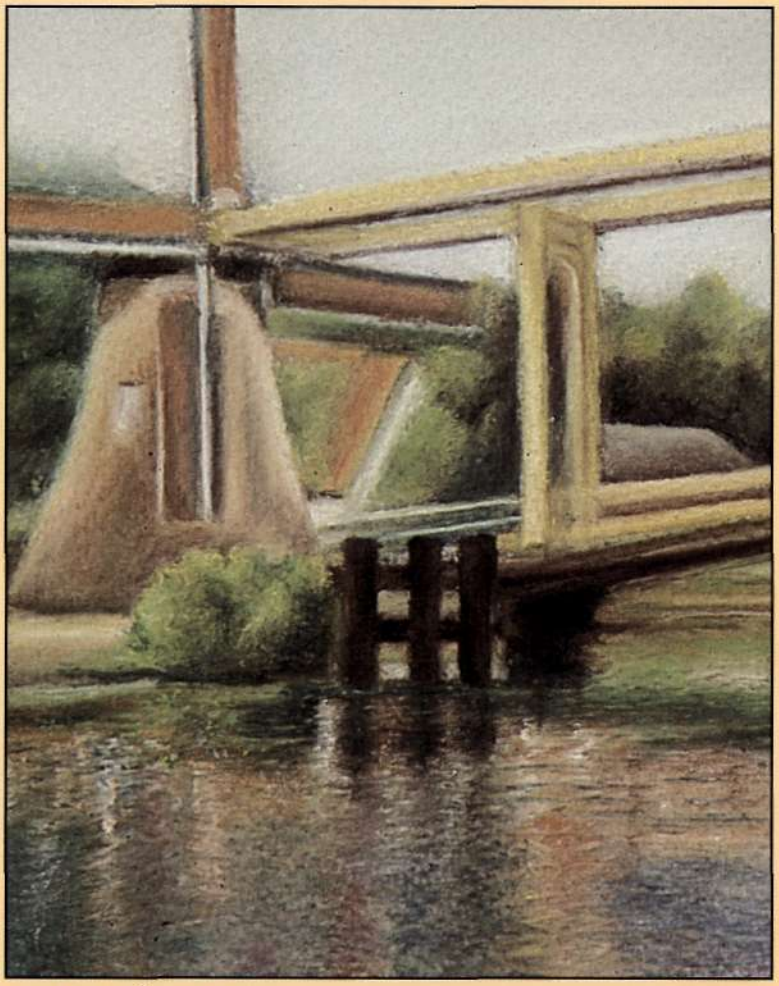
Acuarela de Óscar Sanchís.

La Pintura al Pastel

El triunfo del color, 272

El pastel: composición y materiales, 274
Entre el dibujo y la pintura, 276
La explosión de color, 278
La composición de los colores al pastel, 280
Pasteles secos: blandos y duros, 282
Pasteles grasos, 284
Pasteles acuarelables, 286
Tipos de papel para dibujar al pastel, 288

Posibilidades técnicas del pastel, 290
Mezclas tonales, 292
Difuminados y aguadas, 293
La línea como elemento textural, 294
Estabilidad y calidad cubriente, 295
La técnica del trazo opaco, 296
El empleo de los pasteles grasos, 298
La técnica del fundido con pasteles grasos, 300
Los pasteles acuarelables, 302
Los fondos de color, 304
Apuntes del natural, 306
Preparación del dibujo para pintar, 308
El borrado en la técnica del pastel, 310
El aventado, 311
Fijado, preservación y conservación, 312
Temas para pintar al pastel, 314



Pastel de Mª Ángeles Agesta.

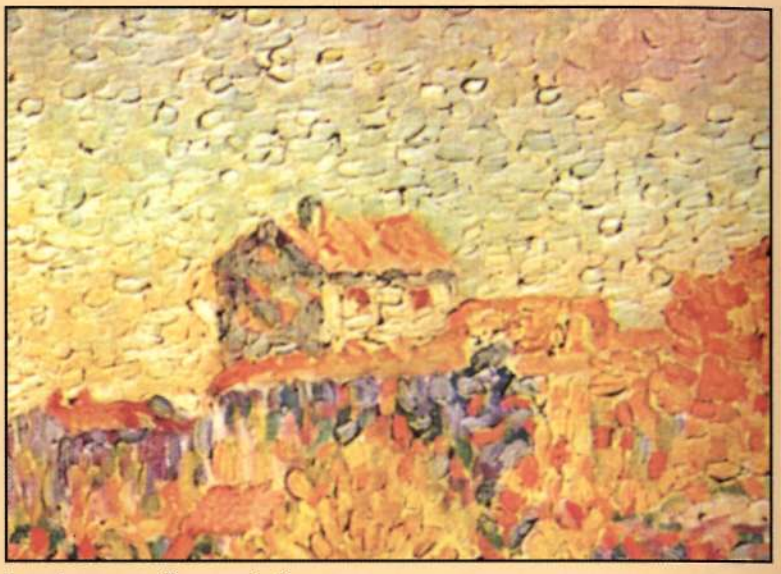
Pastel de Josep Antoni Domingo.

Ejercicios prácticos, 316
Un apunte de paisaje con tres colores, 318
Apunte de flores del natural con pasteles secos, 320
Un pueblo costero con la técnica del trazo, 322
Una marina con la técnica del difuminado, 326
Un tiovivo con la técnica del trazo opaco, 330
Pintando un jardín con pasteles secos, 334
Pintando flores con pasteles acuarelables, 338
Pintando un bodegón con pasteles grasos, 342
Un sendero con pastel graso y trementina, 346
Pintando un paisaje campestre con pastel seco, 350
Pintando un bello puente holandés, 354
Retrato de un niño con pastel seco, 358

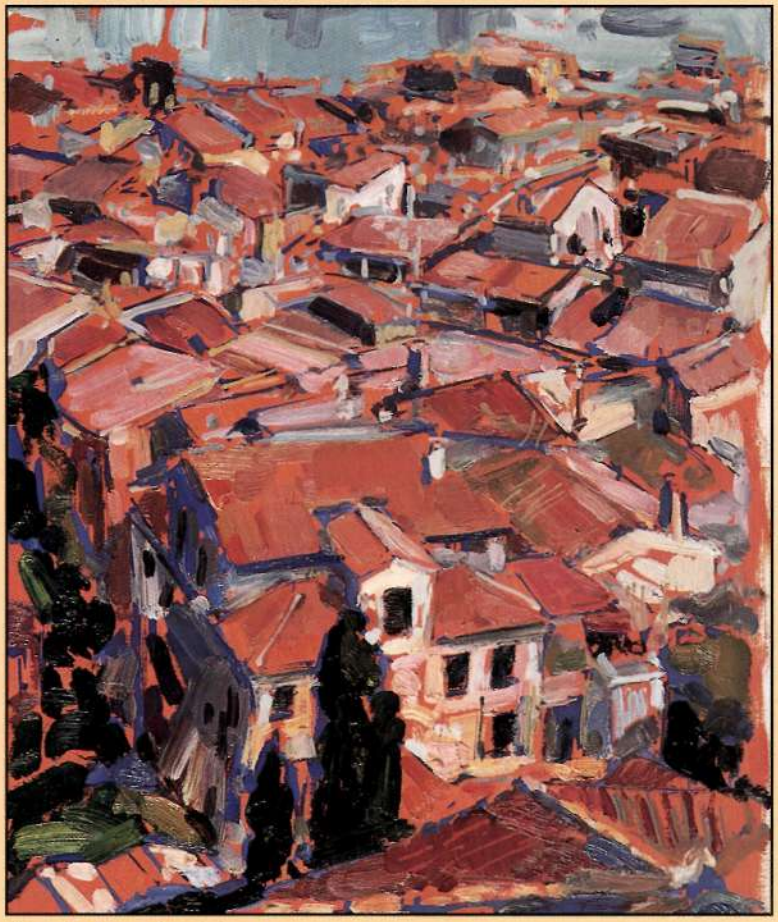
La Pintura al Óleo

El óleo, historia y seducción, 362

El óleo: materiales y equipo, 364
Composición y características de la pintura al óleo, 366
Surtido de colores, 368
Barritas al óleo, 369
Aglutinantes y disolventes, 370
Medios, 372
Pinturas solubles en el agua, 373
Paleta básica, 374
Preparación de los colores en la paleta, 375
Mezcla de colores al óleo, 376
Efectos con el pincel, 378
Cuidado de los pinceles, 380
Los soportes de la pintura, 381
El manchado inicial: el boceto, 382



Los cipreses en Cagnes, *de Cross.*



Óleo de Óscar Sanchís.

Las técnicas de la pintura al óleo, 384
Pintar con veladuras o a la «manera veneciana», 386
Las técnicas de arrastre, 388
Pintura con espátula, 390
Técnica de colores opacos, 392
Húmedo sobre húmedo, 394
Pintura *alla prima*, 396
Técnica del blanco húmedo, 397
Raspado e incisiones, 398
Texturas con polvo de mármol, 400
Técnica del garabateo, 402
El efecto anticerne, 404
El granulado, 405

Ejercicios prácticos, 406
Bodegón con pincelada seca y fundido, 408
Paisaje con la técnica puntillista, 410
Pintando un paisaje montañoso con veladuras, 412
Pintando flores con empastes de colores, 416
Marina con la técnica de húmedo sobre húmedo, 420
Paisaje con polvo de mármol, 424
Pintando tejados con el efecto anticerne, 428
Pintando un jardín con espátulas, 432
Paisaje con la técnica del blanco húmedo, 436
Paisaje urbano con las técnicas de fusión, 440
Pintando un grupo de músicos, 444
Retrato de una joven, 448

Los Acrílicos

La revolución de la pintura plástica, 452

Los acrílicos: composición y materiales, 454
Calidad y composición, 456
Gama de colores, 458
Paleta básica, 459
Mezcla de colores, 460
Ventajas e inconvenientes, 462
Medios, 464
Materiales, 466
Paletas, 468
Soportes para el acrílico, 470
Los fondos de color, 471

Las técnicas del acrílico, 472
Técnicas de aguada, 474
Las técnicas del pincel seco y el esfumado, 476
El empaste, 478
Salpicado o rociado, 480
Pintura extruida, 482
Las reservas con acrílicos, 484
Texturas, 486
El estarcido, 488
El raspado, 489
El *collage*, 490
El esgrafiado, 491
Técnica mixta: óleo y acrílico, 492
Temas para pintar con acrílicos, 494

Ejercicios prácticos, 496
Vista de un pueblo con acrílicos, 498
Pintando un paisaje con la técnica puntillista, 500
Pintando un bodegón con estarcido, 502
Pintando un bodegón con pincel seco, 504
Pintando con la técnica de la aguada, 508
Pintando una marina con salpicado, 512
Pintando un paisaje con espátula, 516
Pintando con acrílico y *collage*, 520
Pintando una puesta de sol con empastes, 524
Vista de un lago con la técnica del raspado, 528
Pintando con acrílicos y polvo de mármol, 532
Retrato de una figura femenina, 536

Pintura de Teresa Trol.

Figura femenina tendida, *de Bibiana Crespo.*

Pintura de Josep Antoni Domingo.

Mezcla de Colores

Bodegón de Grau Carod.

Arte y técnica del color, 542

Teoría de los colores, 544
Los pioneros de los colores, 546
El círculo cromático, 548
Colores primarios, secundarios, terciarios..., 550
Sintaxis de la mezcla de colores, 551
Los contrastes, 552
El color de los cuerpos, 556
Las dimensiones del color, 557
El color de las sombras, 558
Divisionismo: la mezcla óptica, 559

Nuestra paleta de colores, 560
Composición y características de los colores, 562
Los colores del artista, 564
La paleta del artista, 565
¿Cómo mezclar los colores?, 566
La aplicación del color: veladuras y empastes, 568
Las mezclas con el blanco y el negro, 570

Mezclando los colores, 572
Muestrario de mezclas, 574
¿Cómo se aclaran u oscurecen los colores?, 576
Las gamas armónicas, 578
Gama armónica de colores cálidos, 580
Gama armónica de colores fríos, 582
Gama armónica de colores quebrados, 584

Ejercicios prácticos, 586
Pintando una escena con grisalla, 588
Pintando un paisaje con la técnica divisionista, 590
Pintando un rincón marinero con dos colores, 592
Pintando una vista urbana con tres colores, 596
Pintando con todos los colores, 600
Pintando un paisaje con colores cálidos, 602
Pintando un paisaje nublado con colores fríos, 606
Un paisaje de montaña con colores quebrados, 610
Bodegón con frutas: mezcla valorista de colores, 614
Pintando un ramo de flores al óleo, 618
Pintando un canal al estilo fauvista, 622
Mezclando los colores con espátula, 626

Paisaje urbano de Carlant.

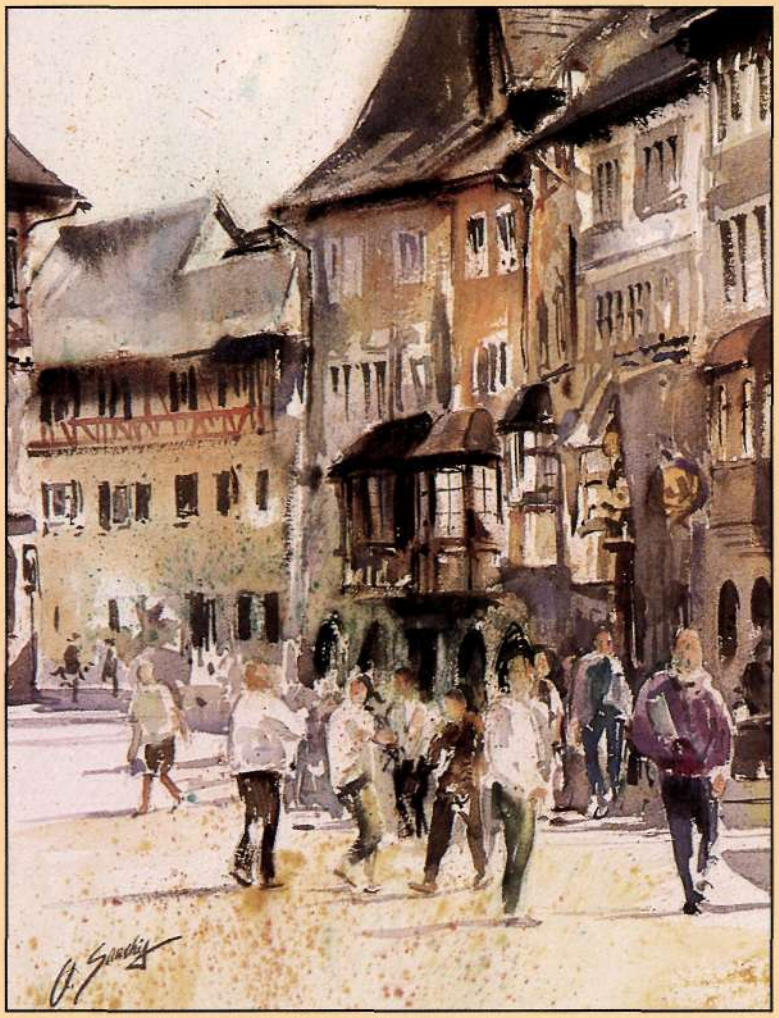
Pintura de Joan Gispert.

Técnicas Mixtas

La elección de la técnica y de los materiales, 632

Materiales y procedimientos artísticos, 634
Los oficios artísticos, 636
La división de las disciplinas artísticas, 638
El fundamento de las técnicas mixtas, 640
Pigmentos y otras sustancias colorantes, 642
Aglutinantes y disolventes, 646
Las mezclas de técnicas, 648
Materiales complementarios, 650
El objeto encontrado, 652
Técnicas artísticas bidimensionales y planas, 653
Satinados y brillos, 654
Procedimientos pictóricos, 655

Ciudad de Dublín, *de Gabriel Martín.*



Pintura de Óscar Sanchís.

Técnicas mixtas más habituales, 656
El *collage* en la pintura, 658
Pintando con anilinas y acuarelas, 660
La témpera o *gouache*, 662
Pintando con goma arábiga y caseína, 664
Técnicas automáticas: *frotage* y *gratage*, 666
Mezclando pinturas acrílicas, líticas y óleo, 668
Pintando con encáustica y polvo de mármol, 670
Pintura al fresco y al temple, 672
Materiales efímeros, 674

Ejercicios prácticos, 676
Pintando un bodegón con la técnica del *collage*, 678
Una escena callejera con acuarelas y anilinas, 680
Pintando una ciudadela con caseína y óleo, 684
Pintando una marina con acuarelas y *gouache*, 688
Un interior con tinta china y goma arábiga, 692
Flores con acuarela, pastel y lápices de colores, 696
Pintando un estanque con acrílicos y óleo, 700
Pintando un paisaje con ceras y aguarrás, 704
Pintando un paisaje al óleo con polvo de mármol, 706
Pintando al óleo con la técnica del encausto, 710
Pintando un paisaje al fresco y al temple, 714
Pintando una composición surrealista, 718

Glosario, 721
Índice general

NO CIRCULANTE

OCEANO